И 224/40г

ИСКУССТВО КИНО

1940

ГОСКИНОИЗДАТ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ 10-й ГОД ИЗДАНИЯ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ:

Высокая награда — 3

«Свердлов» сценарий — 5

Проф. С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН — Еще раз о строении вещей — 27

Ф. КАРЭН — Типическое и исключительное — 33

Бор. БРОДЯНСКИЙ — Образ нового человека — 35

Н. КЛАДО — Что же происходит в горах? — 40

Р. ЮРЕНЕВ — Три фильма о П. И. Чайковском — 44

М. КАПЛАН — Андрей Москвин — 47

А. КАРПОВ, Ф. КРАВЧЕНКО — Графическая мультипликация и ее недостатки — 54

Б. ТОЛЛЬ — Вопросы теории учебного кинофильма — 60

Роли которые запомнились — 64

На обложке — фото из фильма «Асаль», на титульном листе — арт. Л. Любашевский в роли Свердлова из фильма «Свердлов».

ГОСКИНОИЗДАТ ИЮНЬ 1940

Технический редактор З. М. Матисен.
Корректора Э. И. Соболева и М. М. Гурвич.
Уполномоченный Мособлгорлита № Б-8389.
Заказ типографии № 1436. Тираж 5.000 экз.
Объем журнала 8 печати. листов 62×94/8.
Количество учетно-авторских листов — 13,2.
Сдано в набор 17/V. Подписано к печати 20/VI 1940 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Высокая награда

Награждение орденами и медалями Союза ССР отличившихся работников кинематографии — новый показатель величайшего внимания, оказываемого партией, правительством и лично товарищем Сталиным нашей талантливой народной интеллигенции. Указы Верховного Совета Союза ССР свидетельствуют также о новых больших успехах советской кинематографии.

Наряду с мастерами киноискусства — сценаристами, режиссерами, операторами, художниками, композиторами — высокой наградой отмечен ряд талантливых конструкторов, инженеров-новаторов советской кинотехники.

Овладение новой сложнейшей техникой — первоочередная задача, стоящая сейчас перед советской кинематографией. Техника не должна лимитировать возможности киноискусства. Она должна помочь нашим художникам претворять в жизнь их самые смелые и дерзновенные замыслы, помочь созданию новых замечательных произведений, достойных сталинской эпохи. Для того чтобы советские фильмы воздействовали на зрителя в полную меру своих художественных качеств, они должны доводиться до народа неискаженными. Совершенно недопустимо еще довольно распространенное явление, когда прекрасные замыслы постановщиков фильма остаются неведомыми зрителю по причине плохой проекции, недоброкачественной звукозаписи, скверной проявки и печати.

Правительство наградило работников кинотехники, сумевших значительно повысить техническое качество наших картин, добившихся улучшения звукового оформления фильмов, создавших новые усовершенствованные конструкции съемочной и проекционной аппаратуры. Орденом Трудового Красного Знамени награжден изобретатель и конструктор съемочных камер В. Д. Константинов, чьи аппараты «Конвас» заслужили признание советских операторов. Орденом «Знак Почета» отмечена работа инженеров звукозаписи М. Высоцкого, Б. Коноплева, Б. Бродского, звукооператоров И. Волка, Р. Халушакова, талантливых конструкторов новых узкопленочных киноаппаратов и мощного стационарного кинопроектора А. Балаховского и Н. Грибенюка, конструктора звукозаписывающих и копировальных аппаратов А. Мелик-Степаняна и других.

Имена актеров, драматургов, режиссеров, операторов, художников, композиторов, награжденных правительством, широко известны многомиллионному зрителю.

Большая заслуга в создании фильма Великий гражданин принадлежит не только драматургам и режиссеру, но и замечательному актеру Н. Боголюбову. Боголюбов сумел глубоко проникнуть в образ Петра Шахова; он сумел воплотить в этом образе черты пламенного трибуна революции незабвенного Кирова.

Большой популярностью пользуется Н. Крючков — исполнитель роли Клима Ярко в фильме Трактористы. Талантливый артист, он без нажима, фальши, слащавости создал цельный и гармоничный образ советского человека наших дней. Актриса В. Марецкая в фильме Член правительства с большой теплотой создала образ передовой колхозницы. Пуганная попами, стрелянная врагами, битая мужем, Александра Соколова, которую играет Марецкая, на глазах у зрителя возрождается к новой жизни.

Петр Шахов, Клим Ярко, Александра Соколова. Руководитель крупной партийной организации, тракторист-механик, колхозница. Масштабы этих образов разные, но всех их объединяет нечто общее, — это образы людей нашей славной эпохи. И советский зритель глубоко благодарен Боголюбову, Крючкову, Марецкой, правдиво раскрывшим черты советских людей, показавших миру их высокий моральный облик.

Успехи нашей кинематографии в значительной степени определило творчество наших лучших кинодраматургов. Плодотворное содружество М. Блеймана и Э. Большинцова привело к появлению таких прекрасных произведений киноискусства, как обе серии Великий гражданин. Перу К. Виноградской принадлежат такие интересные работы, как Обломок империи, Партийный билет. Ее последний сценарий Член правительства — новая художественная победа Виноградской.

Правительство отметило высокой наградой выдающихся мастеров кино: С. Герасимова — постановщика картины Учитель; А. Зархи и И. Хейфица — постановщика фильмов Депутат Балтики и Член правительства; М. Доллера, который в содружестве с Вс. Пудовкиным создал ленту Минин и Пожарский; основоположника советской объемной мультипликации А. Птушко, Ю. Райзмана — режиссера картины Поднятая целина; Эсфирь Шуб — одного из лучших мастеров художественно-документальных фильмов. Награждение режиссера Н. Экка и цветооператора Н. Кульчицкого подчеркивает огромное значение, какое придается у нас цветному кино. Н. Экк по справедливости может считаться пионером советского звукового и цветного фильма. Награждение молодого режиссера А. Роу — создателя первых сказок на экране — напоминает о том, что кинематографисты должны смелее проникать в новые области киноискусства. В течение нескольких лет детская кинематография шла по пути наименьшего сопротивления, боковыми путями. И первой ее серьезной попыткой выйти на прямой путь правдивого показа советской школы является картина Личное дело, постановщик которой А. Разумный награжден орденом «Знак Почета». О первых успехах молодой кинематографии Таджикистана говорит награждение талантливого режиссера Камиля Ярматова.

За особые заслуги в деле развития киноискусства правительство РСФСР присвоило звание заслуженного деятеля искусств мастерам художественного кино: бр. Васильевым, А. Мачерету, В. Пудовкину, М. Ромму и Ф. Эрмлеру. Звание заслуженного деятеля искусств присвоено художникам кинематографии: Б. Дубровскому-Эшке и И. Шпинелю. Одновременно художник А. Уткин награжден орденом Трудового Красного Знамени. Этим оценены творческие заслуги кинохудожников, роль которых почетна и ответственна.

По достоинству оценена плодотворная деятельность композиторов В. Пушкова, Д. Шостаковича, Л. Шварца. Придя в кино, эти талантливые мастера музыки художественно обогатили своим творчеством наши фильмы.

Расцвету советского киноискусства способствовала и талантливая работа операторов художественного фильма А. Головни, А. Гинцбурга, А. Кальцатого, М. Каплана.

В Указе правительства о награждении отличившихся работников кинематографии мы встречаем имена многих мастеров научно-популярного и учебного кино. Вряд ли следует говорить о том, что эта важнейшая отрасль кинематографии приобретает исключительное значение сейчас, в период небывалого в истории расцвета культуры в нашей стране. Энтузиасты своего дела, режиссеры и операторы заслуженно отмечены высокой правительственной наградой. Среди награжденных Л. Антонов — режиссер научных и технических картин Рудное золото, Многостаночное обслуживание и др.; А. Виницкий — постановщик научно-популярных фильмов Инстинкт и поведение насекомых, Кольчатый шелкопряд; режиссер Н. Галкин, поставивший фильмы Шизофрения, Материнство, Главы из неотложной хирургии; режиссер А. Згуриди, картины которого В глубинах моря, На море и другие пользуются широкой известностью; режиссер В. Николаи, мастерски поставивший фильмы Третьяковская галлерея и Архитектура Ленинграда; режиссер Б. Светозаров, создавший картины о великих русских ученых Павлове и Мичурине, постановщик естественно-научной картины Остров белых птиц; оператор А. Ожогин, работавший над фильмами Шизофрения и Физиология человека; оператор Н. Васильев, известный своей работой над картиной Третьяковская галлерея, Архитектура Ленинграда, Зерносовхозы. В числе награжденных профессор В. Н. Лебедев — консультант научных и учебно-технических фильмов, много лет проработавший в любимой им области и руководивший созданием многих выдающихся фильмов.

Несомненно, что внимание правительства к научно-популярному, учебному и учебно-техническому кино вдохновит его работников на еще более глубокое освоение мастерства, на поиски новых жанров. Широкие горизонты открыты перед работниками этой важнейшей отрасли советского кинематографа. Преодолев жанровую ограниченность устранив организационные неполадки и еще крепче связавшись с передовыми людьми науки, научное кино должно дать стране десятки новых ценных в научном отношении, ярких по мастерству воплощения фильмов.

Большой путь пройден и советской кинохроникой. В борьбе против схематизма и упрощенчества, в борьбе за показ подлинной жизни советской страны работники кинохроники — ее лучшие мастера — создали значительные произведения искусства, правдиво показывающие нашу страну, ее людей и их борьбу за социализм.

Указом Верховного Совета СССР награждены многие мастера хроники, работы которых известны миллионам. Первое место среди них занимает оператор-журналист Р. Кармен. Его боевые кинокорреспонденции с фронтов Испании, Китая, его экспедиционные киносъемки на ледоколе «Иосиф Сталин» пользовались и пользуются заслуженной любовью зрителя.

Широко известны и такие отмеченные правительством мастера хроники, как оператор И. Беляков, молодой оператор ташкентской студии М. Каюмов, режиссеры Л. Варламов, Ф. Киселев и другие.

Знаменательно, что особым Указом правительства награждены боевыми орденами работники хроники, выполнявшие задания по съемкам боевых действий на фронте борьбы с финской белогвардейщиной. Режиссер-оператор В. Беляев, операторы В. Ешурин, С. Коган, Г. Симонов, С. Фомин, ассистент оператора Ф. Печула и директор Ленинградской студии хроники Д. Дальский — первые из работников хроники награждены орденами Красное Знамя. В гуще боевых событий режиссеры и операторы хроники показали не только личный героизм и отвагу, но и высокое профессиональное мастерство. Блестящие образцы работы в военных условиях показали не только режиссеры и операторы; многие работники хроники проявили себя здесь преданными людьми, знающими и любящими свое дело. Начальники съемочных групп А. Кузнецов, М. Ногинский, бригадир осветителей М. Пирогов и шофер В. Шведов награждены за героическую работу орденами и медалями.

В большом кинематографическом хозяйстве значительная и важная работа инженерно-технического и хозяйственного персонала подчас остается незаметной. Между тем хорошо налаженная работа студии возможна лишь в том случае, если в ней четко и бесперебойно работают все цехи, все части сложного механизма. Правительством награждены лучшие инженерно-технические и хозяйственные работники кинематографии и стахановцы, в числе которых начальник энергоотдела студии Мосфильм П. Камынин, директор кинокартины Минин и Пожарский В. Брянцев, директор фильма Ленин в 1918 году Н. Привезенцев, мастер проявки Киевской киностудии П. Таравердов и другие. В нашей стране труд каждого работника, по-коммунистически относящегося к своему делу, получает достойную оценку.

На заботу и внимание партии, правительства и товарища Сталина киноработники ответят созданием новых замечательных произведений киноискусства, резким повышением темпов технического вооружения советской кинематографии.

„Свердлов“

Отрывки режиссерского сценария
Д. ДЭЛЯ, С. ЮТКЕВИЧА и М. ИТИНОЙ

По литературному сценарию
Б. Левина и П. Павленко

1. Титр: «Шестнадцатого марта тысяча девятьсот девятнадцатого».

2. Из этм. Ранняя весна... Тают за ночь подмерзшие сосульки льда...

3. Легкий туман над еще заснеженной Москвой.

4. Залит солнцем угол Кремлевского дворца, где помещалась квартира Свердлова.

5. За кадром слышится сначала громкая, потом постепенно стихающая, фортепианная музыка. Это играют Ф. Листа («Похороны»). Солнечный луч прорвался сквозь окно в небольшую комнату (столовую).

6. Задел стоящую на подоконнике большую миску, наполненную льдом, и лег на ручку двери (очевидно, ведущей в соседнюю комнату).

7. Тишина... Замирают звуки рояля, падающие, как капли тающих за окном ледяных сосулек. Кружатся пылинки в солнечном луче...

8. Дверь тихо приоткрывается, на цыпочках входит очень молодой, чуть веснущатый паренек в красноармейской гимнастерке — Ленька. У него несколько растерянный и в то же время очень озабоченный вид. Ленька прикрывает старательно за собой дверь, идет к окну. В руках у него пузырь со льдом и большая цветистая узорная чашка с надписью «На добрую память».

9. Ленька подошел к миске со льдом, стоящей на подоконнике, и осторожно, стараясь не шуметь, накрошил кусок льда, наполнил им пузырь, а остальные кусочки собрал в чашку. Он поднял голову, солнце ослепило его...

10. За окном — Кремлевская стена, оттаивающая Москва-река, потемневшие ветви деревьев, приближение весны...

11. Ленька приоткрыл форточку. В комнату ворвался далекий шум улицы и задорное чириканье воробьев. Ленька блаженно зажмурил глаза, вдыхая весенний воздух.

12. Из входной двери появился человек в меховой ушанке, потертой кожанке и валенках. Ему уже лет под пятьдесят, но живые острые глаза выглядывают из-под строгих нахмуренных густых бровей и хитроватая усмешка спрятана в густой бороде, тронутой сединой. Сейчас он также взволнован, очевидно тем, что происходит там, за другой дверью. Аким (так зовут этого человека) на цыпочках пошел к этой двери, но, заметив Леньку, окликнул его шопотом:

— Ленька!

13. Ленька вздрогнул, обернулся, захлопнул форточку (в комнате снова стало тихо) и заторопился к двери, вспомнив про пузырь со льдом.

Засл. арт. респ. Л. Любашевский в роли Я. Свердлова

---

14. По дороге его перехватил Аким. Он схватил его за рукав и зашипел:

— Как же это ты так, елки-моталки!.. Не уберег, значит... А?..

Ленька смущенно оправдывается, тоже шопотом:

— Да, дядя Аким, понимаешь, на каждой станции народ Яков Михалыча требовал. Он в Харькове после съезда и так усталый был, а на каждой остановке выходил, речь говорил, в Орел приехали, а там в мастерских митинг; речь сказал, замечательную, на руках в вагон его внесли... Там жарко было, ну он и вспотел, а на улице куртку расстегнул, тут его верно и прохватило. Ему бы сразу в вагон, а он все еще рабочим на расспросы отвечал. Поезд пошел уже, а они все бежали за ним... Михалыч с площадки не хотел уходить. Я его прошу — уходи, Михалыч! Ну, а он разве послушает. В вагоне уже жар почувствовал.

Ленька осекся, обернулся на звук отворившейся двери.

15. Из комнаты Свердлова вышел доктор Лейбсон. Ленька и Аким бросились к нему, но не посмели спросить... Доктор, как бы не замечая их присутствия, машинально взял протянутое Ленькой полотенце и вытер свои сухие руки... Из той же двери, также тихо, вышел Ленин, подошел к доктору, спросил шопотом:

— Доктор, как?..

Доктор вздрогнул:

— Все зависит от сердца...

16. Ленька и Аким тревожно переглянулись.

17. Доктор повернулся к Владимиру Ильичу и сказал вдруг осипшим, глухим голосом:

— Ему осталось жить несколько часов.

18. Выпала из руки оторопевшего Леньки цветистая узорная чашка с надписью: «На добрую память»... кажется, что падает она очень медленно... И когда чашка коснулась пола и разбилась на мелкие куски, то не звон разбитого стекла услышали мы, а далекий тяжелый удар кремлевских часов.

19. Бьют четыре удара часы над Спасскими воротами и с последним ударом наплывает на циферблат часов:

20. Вестибюль VIII съезда. Портрет Я. М. Свердлова в траурной рамке. Возникает траурная мелодия...

21. Сверху руки кладут кипу газет с портретом Я. М. Свердлова на всю страницу газеты, в траурной рамке. Берут руки газеты (аппарат отъезжает). У входа в вестибюль VIII съезда, на столе, лежит кипа только что отпечатанных экземпляров «Правды». Над лестницей, ведущей вниз, протянуто полотнище: «Да здравствует VIII съезд коммунистической партии большевиков!»

Поднимаются по лестнице делегаты съезда, молча берут газеты.

22. Входит, чуть запыхавшаяся, Зина. У газет задержалась. Взяла газету, взглянула на Леньку. Стоит Ленька на часах, рядом с ним кипа газет с траурным портретом Якова Михайловича. Зина отвернулась и пошла.

23. Она идет по длинному коридору. В коридоре полно народа. Говорят вполголоса, ни на одном лице не видно улыбки, — все еще под властью тяжести утраты: нет Якова Михайловича!

24. Зина входит в комнату, прилегающую к круглому залу съезда. В комнате холодно. Люди в шинелях, тулупах, кожанках. Топятся печи-«буржуйки».

25. Возле одной из печей сидит группа людей. Среди них: доктор Лейбсон, Аким. Поближе к огню сидит Миронов.

26. Он нервно потирает озябшие руки, не отрывая глаз от огня.

27. Зина подходит к ним, говорит тихо:

— Я очень торопилась, боялась опоздать.

Миронов быстро обернулся на голос Зины. Подвинулся, указав ей на место рядом с собой.

28. Зина, будто не заметив этого места, села рядом с доктором.

29. Доктор взял из рук Зины газету:

— Нет, ты не опоздала, Зина. Ждем Владимира Ильича. Он будет через полчаса.

Миронов чуть заметно пожал плечами в адрес Зины и отвернулся снова к огню, говорит печально и тихо:

— Первый съезд без Якова!

Доктор вглядывается в портрет Свердлова, говорит задумчиво:

— Я ловлю себя на том, что все время жду его... Вот сейчас услышу его голос.

Аким тихо просит:

— Почитай, доктор, что Владимир Ильич про Михалыча говорил...

30. Доктор надел пенсне, начал тихо читать, видимо с трудом сдерживая волнение, напечатанную в газете речь В. И. Ленина.

«История русского революционного движения в течение многих десятилетий знает мартиролог людей, преданных революционному делу, но не имевших возможности найти практического применения своим революционным идеалам. И в этом отношении пролетарская революция впервые дала прежним одиночкам, героям революционной борьбы, настоящую почву, настоящую базу, настоящую обстановку, настоящую аудиторию и настоящую пролетарскую армию, где эти вожди могли проявить себя. В этом отношении всего больше выделяются именно те вожди, которые сумели, как практически действующие организаторы, завоевать себе такое исключительно выдающееся место, какое завоевал и каким пользовался по праву Я. М. Свердлов».

31. Аким придвинулся ближе к доктору, не спускает с него глаз.

32. Миронов слушает, прикрыв глаза рукой.

33. Зина задумчиво смотрит в окно.

34. Несколько делегатов подошли к этой группе.

35. Доктор читает:

«Если мы бросим взгляд на жизненный путь этого вождя пролетарской революции, то увидим сразу, что его замечательный организаторский талант выработался в ходе долгой борьбы, что этот вождь пролетарской революции каждое из своих замечательных свойств крупного революционера выковал сам, переживши и испытавши различные эпохи в наиболее тяжелых условиях в деятельности революционера. В первый период своей деятельности, еще совсем юношей, он, едва проникнувшись политическим сознанием, сразу и целиком отдался революции. В эту эпоху, в самом начале XX века...»

36. Зина задумчиво смотрит в окно, за окном кусок весеннего синего неба.

37. Исчезает оконная рама, и в кадр чистого неба вплывает снизу серый пузырь воздушного шара.

38. Изукрашенный флагами, лентами, цветами, образующими вензель «1902».

39. Аппарат скользит вниз, под монгольфьером плавится и сверкает на солнце двухглавый золотой орел на вышке царского павильона, построенного в стиле теремов.

40. На площади перед часовней шпалерами расставлены командированные на ярмарку нижние чины сводного батальона. Сверкают на солнце хоругви, богатые ризы, мундиры, звезды, ленты губернской знати, пестрые наряды...

41. Внизу у часовни, на паперти, устланной красным сукном, архиерей в полном облачении и губернатор.

42. Губернатор торжественно возглашает:

— Господа, мы находимся в самом сердце России, т. е. на Нижегородской ярмарке!..

Грянул туш.

43. Взвиваются два флага на флагштоках. Двинулась камера вправо. И понеслись, блестя золотом букв, вывески: «Циндель», «Савва Морозов», «Жирардов» и другие.

44. На трехколесной дрезине восседает важный полицейский чин. Аппарат следует за ним, он козыряет направо и налево, как бы принимая парад. Аппарат задержался на фигуре солидного человека с мечтательными глазами. Котелок, клетчатый жилет, раздвоенная бородка делают его похожим на разорившегося помещика. Он вежливо раскланивается с полицейским чином. Проводив его взглядом, он нырнул в толпу.

45. Он, видимо, ищет кого-то: где расталкивая народ локтями, где ловко проскальзывая меж суетливых покупателей, рыскает он по ярмарке. И вместе с ним возникает перед нами ярмарка, такой, как нам описал ее Горький.

46. Приземистые однообразные желтые ряды каменных лавок, открыв широкие пасти дверей, показывают в пещерном сумраке груды разнообразно обработанных металлов, груды полотен, ситца, шерстяных материй.

47. Блестит цветисто расписанный фарфор, сияют зеркала, отражая все, что двигается мимо них.

48. Рядом с торговлей церковной утварью торгуют искусно граненым стеклом напротив огромных витрин, тесно заставленных бокалами и рюмками.

49. Блестит фаянс, приспособленный для уборных.

50. Люди на ярмарке ведут себя шумно, свободно. Поражает разнообразие типов, обилие иностранцев, инородцев, тепло одетых жителей Востока. Слух ловит чужую речь, глаз — необыкновенные фигуры и лица.
Проходят медленные хивинцы, бухарцы и толстые сарты.
51. Часто встречаются благообразные казанские татары, татары-крымчаки, шумно бегают грузины и армяне, не торопясь шагают хмурые белесые финны.
52. Все привлекает народ: игрушки, машины, колокола, экипажи, работы ювелиров и рояли, цветистый казанский сафьян, такой ласковый на ощупь, горы сахара, кучи пеньковых веревок и просмоленных канатов, часовня, построенная из стеариновых свечей, меха Сорокоумовского и железо Урала. Народ рассматривает товары, но покупает мало.
53. Казимир Петрович бежит дальше по веселящейся ярмарке.
54. Визжит гармонь. Вертится карусель. На толстых свиньях, на пятнистых лошадях, на тиграх, леопардах восседают дамы в огромных шляпах, пышных платьях.
55. Среди всадников попадаются подвыпившие бородатые купцы в котелках набекрень.
В бешеном кручении карусели разлетаются юбки. Смех, визг, крики.
56. Крутится цыганский хор. Унывно поют женские голоса разухабистую песню:

«Бей, бей, бей посуду!
Лей, лей, лей повсюду!
Чтобы все пошло вверх дном,
Чтоб стоял кругом содом!»

57. Крутится карусель.
58. Крутит педали своей дрезины полицейский чин, объезжающий ярмарку.
59. В толпе ползают калеки-нищие, поют «лазаря».
60. Прямо на земле расположились гончары с горшками, мисками, кувшинами.
Гончары бьют палочками по посуде и зазывают покупателей, подпевая глиняной мелодии.
61. Граммофон поет:

«Я уголок наш убрала цветами...»

62. Казимир Петрович подходит к балагану, на нем портрет огромной толстой девицы. Под портретом надпись: «Нина Бексен 16 лет — весит 8 пудов. Родители нормальные».
63. На эстраде балагана шансонетные этуали исполняют кек-уок.
64. Казимир Петрович проталкивается дальше. Перед сараем, в котором выставлен автомобиль образца 1902 года, столпился народ.
65. Иностранец почтенной наружности, немного похожий на президента Бурской республики Крюгера или на мистера Пикквика, сидя за рулем, весело декламирует на ломаном русском языке:
— Люди несчастны — они медленно передвигаются по нашей планете. Автомобиль осчастливит человечество. В дзадцатом веке не будет уже скучающих пессимистов. Смысл жизни — в путешествии! Мир прекрасен! Это говорю вам я, Герберт Смайльс, гражданин вселенной и представитель фирмы Джорд и компания!
66. Оглушительно шумит мотор, окутывая густыми клубами белого дыма обступившую автомобиль толпу.
67. Среди зрителей двое крестьян.
— Жрет-то он чего? — спрашивает один.
Другой, посмеиваясь, отвечает:
— Хрен его знает! Должно на постном масле работает.
68. У Военно-морского павильона Казимир Петрович остановился. В павильоне, орнаментированном ружейными патронами, саблями, штыками, показывают длинногрудую, чистенькую пушку из Мотовилихи, блестящую и холодную, как рыба.
69. Коренастый, точно из бронзы вылитый матрос, поглаживая синий подбородок, покручивая черные усы, снисходительно и смешно объясняет публике:
— Это орудие заряжается с этого места... Вот этим снарядом, который вам даже не поднять, и палит в данном направлении по цели, значит по врагу.
Казимир Петрович заинтересован, и палочкой постукал по снаряду. Его строго оборвал матрос:
— Господин, не толкайте палочкой, нельзя.
Казимир Петрович обиженно вскинул голову и понесся дальше.
70. На окраине ярмарки, на берегу Волги, стоит совершенно гладкий столб. Столб окружен шумящей, галдящей толпой.
71. На самой верхушке столба висит пара сапог.
72. По столбу вверх лезет крестьянин, он почти уже у цели.
73. Затаив дыхание, следят за ним зрители из толпы.
74. Смайльс подходит с каким-то иностранцем, типа богатого туриста, и с ним богато и элегантно одетая дама.
Турист пожимает плечами:
— Только русские могут рисковать жизнью за сапоги!
Дама презрительно поджимает губы:
— Какая нищая страна!
Смайльс почтительно возражает:
— О нет, Россия не бедна! Люди бедные, о да! А Россия очень богата. Хлеб. Зерно. Всего чересчур много.
И продолжает с интересом следить за лезущим по столбу крестьянином.
75. Крестьянин уже вот-вот коснется сапог, но вдруг срывается вниз. В толпе крик.
76. Толпа сгрудилась над упавшим. Вокруг сбегаются любопытные.
77. Широкий мужчина с кожаной сумкой через плечо выкрикивает:
— Кто следующий А ну! Кто следующий?
К нему подходит молодой паренек:
— Давай, я попробую.
Хозяин отстегивает сумку:
— Давай полтинник! Достанешь — твои сапоги...
78. Люди отхлынули от упавшего крестьянина, все снова окружили столб.
79. Парень отдает тщательно завернутый полтинник, который быстро исчезает в сумке хозяина.
Парень снимает портки, крестится, лезет вверх.
80. У лежащего на земле крестьянина, покрытого рогожей, из-под которой торчат босые ноги, мечется гимназист с вдохновенным лицом:
— Это безобразие! Это издевательство над человеком! Никто не обращает на него внимания.
Какой-то пожилой человек с презрением оглядел гимназиста с головы до ног:
— Ишь, разоряется! А сам небось вон в каких сапогах щеголяет!
Гимназист горячится:
— Я говорю о человеке... О личности!
Хозяин подходит, говорит внушительно:
— Только народ баламутишь! Уходи, пока личность цела!
Гимназист юркнул в толпу.
81. В стороне от толпы, в широкополой шляпе, покуривая и опираясь на палку, которую держит за спиной, стоит Горький. Гимназист бросается к Горькому:

— Алексей Максимович!..

82. — Ага! — весело говорит мечтательный Казимир Петрович и, вынув книжечку, что-то записывает.

83. Горький напряженно следит за парнем, лезущим по столбу.

84. Парень почти у цели, вот он уже коснулся пальцами сапог.

85. В народе сдержанный шум:

— Ей богу возьмет... Да... бабушка на-двое сказала...

86. Но сапоги зашатались.

87. И парень стремительно скользит вниз.

88. У Горького вырывается:

— Экая досада!

89. В народе негодование:

— Отдать! Дотронулся!

90. Хозяин запальчиво возражает:

— Дотронулся, не факт!

— Ты сыми их!

— Отдать!

— Дотронулся!

Хозяин расталкивает обступивший его народ:

— Снял бы, взял бы! Кто следующий?

91. Энергично расталкивая всех, к столбу вырывается нервный, подвижной юноша, с припухловатыми несколько негритянскими губами, в тужурке и сапогах. Он еще издали бросает хозяину полтинник.

92. Подлетает к столбу и начинает ловко на него взбираться.

93. Народ затих. Все смотрят наверх.

94. Юноша быстро добрался до самой вершины, снял с крюка сапоги и накинул их себе на шею.

95. В толпе крики одобрения.

96. — Вот это молодец! — замечает Горький.

97. Казимир Петрович, подняв голову, следит за юношей, радуется:

— Вот удача-то!

98. Его спрашивают:

— Твой парень, что ли?

— А? Мой, мой! — рассеянно отвечает Казимир Петрович, не спуская глаз с юноши.

99. Юноша, держась ногами за столб, с улыбкой победителя, на мгновение поворачивается лицом к народу.

100. — Да это же Яша... Свердлов! — вскрикнул гимназист и бросается к столбу, с трудом протискиваясь сквозь толпу.

101. Свердлов уже на земле, протягивает парню сапоги. Тот даже растерялся. Свердлов убеждает его:

— Твои! Ты дотронулся.

Парень взял сапоги, еще не совсем уверенный, что это не подвох. Толпа одобрительно шумит.

102. Свердлов хочет скрыться, но его не выпускает из своего кольца довольная толпа.

103. Казимира Петровича, пытающегося пробраться к столбу, закрутил людской водоворот.

104. Сквозь толпу пробрался Миронов, хватает Свердлова за рукав.

— Яша... Яша... Свердлов.

Свердлов оглянулся:

— Здравствуй, Миронов.

Гимназист обиженно:

— Ты что? Не рад мне? Скоро ведь год, как не виделись... Где ты теперь?

Свердлов досадливо поморщился, Миронов напускает на себя невероятную таинственность:

— Понял... Понял...

105. Парень с любовью оглядывает сапоги.

106. Каждый из толпы хочет посмотреть и потрогать подарок. Кто-то замечает, постучав по подошве:

— Картонные!

107. Сапоги идут по рукам, кто-то даже слегка надорвал, подошву:

— А ведь верно картонные!

108. Парень выхватывает сапоги, смотрит — действительно подошва картонная. Он свирепеет, замахивается сапогами, ищет глазами хозяина.

109. Парень встретился глазами с Свердловым; он, как к своему защитнику, обращается к нему:

— Картонные! Обманул, подлец!

Миронов возмущен:

— Это так нельзя оставить... Я об этом напишу в газету... Как ваша фамилия?..

Решительно достает блокнот и карандаш.

Парень сразу остыл, оглядывает подозрительно Миронова, перекинул сапоги через плечо:

— Тебе еще и фамилию скажи... — фыркнул и ушел.

110. Казимир Петрович, наконец, увидел Свердлова рядом с парнем. Он всячески старается добраться к высокому парню с сапогами. Толпа хлынула за парнем.

111. Яков без труда выбрался на пустое место. С ним Миронов. Яков смеется:

— Эх ты! Разве так спрашивают? А еще газетчик!

Костя самодовольно ухмыляется:

— Ну... какой я газетчик!

Яков насмешливо:

— А стихи бросил?

Костя отвечает таким тоном, что ясно можно понять, что он скрывает правду:

— Бросил...

Яков говорит убежденно:

— Врешь! Наверно пописываешь!

И, неожиданно став в позу, декламирует:

«Собираются тучи. Быть грозе.
Молнии блещут. Быть грозе».

Миронов улыбается:

— Смотри-ка, помнишь!

Свердлов комически вздыхает:

— Ах! Мое несчастье! Всякая дрянь, которая раз влезла мне в голову, уже остается там навеки!

И Свердлов рассмеялся, будто обращая все в шутку.

Миронов нахохлился:

— Вот ты всегда так... Я от всей души...

Свердлов заразительно смеется:

— Да и я от всей души!

Миронов не знает, сердиться или смеяться.

Свердлов стал серьезным, взял об руку Миронова, говорит тихо:

— Послушай, Миронов, надо обязательно достать 200 рублей. Попроси у отца.

Миронов мнется:

— Последний раз очень не хотел давать. А для чего, Яша?

Свердлов воодушевляется, блестят глаза:

— Я здесь, на ярмарке, разыскал такую замечательную штуку! Ну, хоть 100 рублей, а еще попробую достать через Алексей Максимовича.

— А я только что видел Алексей Максимовича.

Свердлов сразу загорелся весь:

— Где? Где?..

112. Казимир Петрович хватает сзади парня за сапоги:

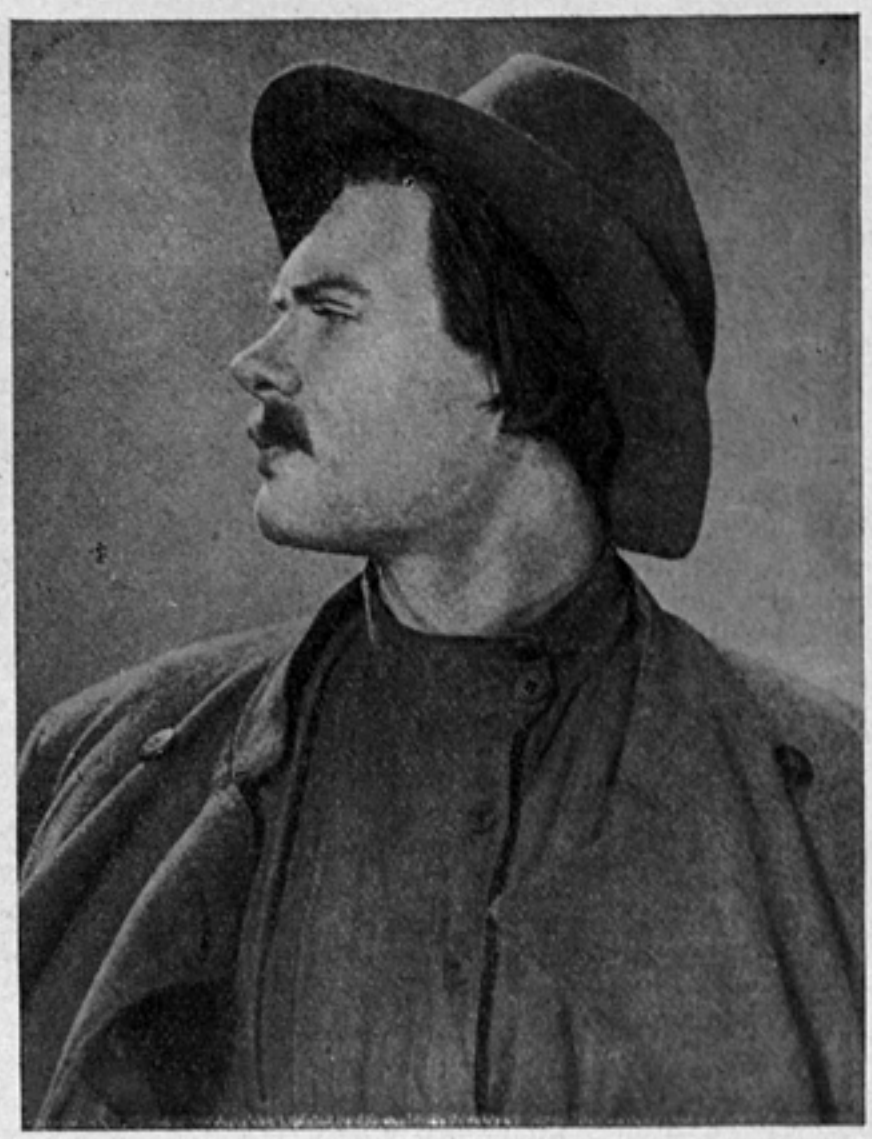
— Где же он?

Парень зло отвечает:

— Сам его ищу, ирода!

Казимир Петрович безнадежно махнул рукой.

113. Горький уводит Свердлова подальше от людей:
— Как же это вы так, Яков, на нелегальном положении, а что выкомариваете.
Ему по-ребячьи отвечает Свердлов:
— Уж очень захотелось сапоги выиграть! Не даром я аптекарским учеником был.
Яков достал из кармана кусок канифоли, показывает Горькому:
— Сапоги и руки натер канифолью, вот и не скользили. На верное дело шел!
Горький смеется:
Просит Свердлов:
— Алексей Максимович, дело есть... Зайдемте вместе поглядеть...
— А где это?
— Да здесь близко — за углом.
114. Идут Горький и Свердлов. Горький посмотрел внимательно на Свердлова:
— Вы что-то осунулись, Яша.
Яков ответил:
— Трудно работать стало... Седьмую квартиру меняю.. Вот и тут за мной ходят...
Затревожился Горький:
— Замечаете? А ведь вы близорукий. Да, трудненько вам!
115. Издали видна приближающаяся фигура Казимира Петровича.
116. Свердлов поглядел в его сторону и заторопился.
— Нюх на шпика выработался. Нам сюда.
Он юркнул в дверь подвального магазинчика. Горький согнулся, быстро прошел за Яков Михайловичем.
117. Хозяин увидел Свердлова:
— Опять! Деньги принес?
— Денег нет еще, а вот покупатель солидный. Покажи еще раз.
— За показ тоже деньги платят.
Хозяин полез, однако, под лавку, выволок ящик.
— Последний раз тебе показываю. Станочек заграничный, набор наш.
118. Свердлов жадно рассматривает удобный печатный ручной станок. Яков спрашивает:
— Окончательная цена, хозяин?
— Выкладывай 200 и забирай. Больше показывать не буду.
Он бесцеремонно берет из рук Горького шрифт, который тот любовно перекладывал из ладони в ладонь, и, захлопнув крышку ящика, сунул под лавку свой нелегальный товар.
119. Яков Михайлович смешно нахохлился. Алексей Максимович улыбается:
— Понятно теперь, что вы тут на ярмарке делаете, Яков. Только все-таки я бы на вашем месте на столбы не лазил. Идемте.
— Алексей Максимович?!
— Согласен. Обсудим. Вы вечером сможете? В театре. В артистической уборной! Удобно?
Свердлов немного озадачен:
— Не выгонят?
Горький улыбается:
— Я уж постараюсь.
120. По улице спешит совсем запыхавшийся Казимир Петрович.
121. Они вышли на улицу.
— Вот и мой. До вечера, Алексей Максимович!
Яков махнул фуражкой и исчез.
122. Казимир Петрович, задыхаясь от бега, наскакивает на Горького. Оторопел, посмотрел на него, потом пробормотал в отчаянии:
— И... не чорт ли?
123. И действительно возникает чорт. Настоящий чорт в красном плаще. Чорт кончает арию.
Гром аплодисментов; крики «Браво! Бис!..»
Актер в гриме Мефистофеля раскланивается.
124. Публика в зрительном зале столпилась у рампы.
125. В ложах богатая публика стоя аплодирует.
126. С галлереи, перевешиваясь через перила, кричит и аплодирует преимущественно студенческая и рабочая молодежь.
127. На сцену летят букеты цветов. Занавес опускается. Мефистофель идет за кулисы. Его провожают аплодисментами персонажи «Фауста».
Аплодирует толстая Марта.
Аплодирует жиденький тенор — Фауст.
Аплодируют работники сцены.
128. Мефистофель входит к себе в уборную. В кресле сидит Горький.
— Здорово поешь! До слез довел...
Мефистофель наливает себе бокал шампанского, выпивает, усмехается:
— Вот пел я вчера у купца Арсентьева... Знаешь, жила, ростовщик, плут! А плакал дитей малым... Потом враз. Три «катеньки» на стол...
Горький улыбается:
— Вот кстати, дай-ка из них мне половину.
— Ты что, всех социалистов России кормишь?
— Всех не всех, а хорошим действительно помогаю.
Мефистофель берет со стола бумажник, достает две кредитки, протягивает Горькому:
— На, чорт с тобой! Помните меня во царствии своем...



Арт. П. Кадочников в роли А. Горького

129. По лабиринтам кулис быстро проходит, не оглядываясь, Свердлов.
За ним торопится Казимир Петрович. Его останавливают, требуют пропуск. Свердлов завернул за угол.
130. Казимир Петрович показывает свой пропуск и бежит догонять Свердлова.
131. Но как только он завернул за угол и увидел Свердлова, ему наперерез понесли декорацию «рая» и прижали к стене. Декорацию пронесли и открылся пустой коридор. Свердлов исчез.
132. В уборной артист стоит перед зеркалом, поправляя грим:
— А Спиноза-то твой придет или нет? Хоть бы поглядеть, кому даю.
133. Дверь открывается, в дверях Свердлов. Первое, что ему бросается в глаза: во весь рост из зеркала смотрит на него великолепный Мефистофель.
134. Артист поворачивается к Свердлову.
Яков выглядит очень усталым, говорит подошедшему к нему Горькому:
— Простите, что опоздал. Еле удрал от филера!
Горький успокоительно похлопал Свердлова по плечу. Обратился к актеру, легонько подталкивая Свердлова:
— Познакомься, тоже бас!—говорит он с лукавой улыбкой.
— Бас! Где у него этот бас может быть? А ну! Покажи!
Свердлов смущен, но старается не показать этого, говорит с добродушной иронией:
— Я-то сам охотно пою, а вот окружающие терпеть не могут.
Актер расхохотался:
— Так я и знал! Все выдумки Горького!
135. Расправляет могучие плечи, говорит с довольным видом:
— Бас фигуры требует!
136. Горький ободряет Свердлова:
— Не скромничай, Яков,—и с улыбкой подмигивает: покажи, мол, голос.
Неожиданно Свердлов запел и довольно фальшиво.
— ...Сатана там правит бал...
137. За кулисами Казимир Петрович, услышав голос Свердлова, заметался.
138. В уборной актер даже привскочил с кресла. С бесконечным удивлением оглядел Свердлова:
— А ведь верно бас!—покачал головой. Таким басом рыбу глушить можно!
Свердлов усмехнулся.
— А мне и невдомек. Не знал, что с ним делать. Теперь сяду на берегу, да на одну «дубинушку» пуда два рыбы выловлю,—и живи, как говорится.
Горький смеется до слез. Ему вторит актер. Потом он внимательно поглядел на Свердлова, с сожалением покачал головой:
— С таким голосом да в революцию! Жалковато.
139. Горький встает:
— Ну, нам бы поговорить малость!
Певец показывает на зеркало:
— Там дверь... Заходите туда... Низвергатели!.. Все ваши Марксы и Энгельсы ничего не стоят против одного Ницше.
Горький остановился и говорит иронически:
— Берегись, Яков, спорить с человеком, который за всю жизнь прочел только одну книгу да и то не помнит какую...
Певец говорит им вслед с явной бравадой:
— С моим голосом я и без книг проживу!
Певец садится в кресло.

140. За спинкой кресла дверь, которая видна в зеркале. Певец берет яйцо, ловко проделывает дырочку и выпивает, закинув голову, содержимое.
141. Вдруг рука с яйцом застыла, он смотрит в зеркало.
142. В зеркале отражается дверь, которая медленно приоткрывается и в щель просовывается сначала голова, а потом и вся фигура Казимира Петровича.
За высокой спинкой кресла Казимир Петрович не замечает певца.
143. Он оглядывается, видит себя в зеркале, от неожиданности пугается и делает быстрое движение назад, но, поняв, что это зеркало, он снова, крадучись, подбегает к небольшой двери, ведущей в гардеробную и припадает к замочной скважине.
144. Актер не выдерживает и громким басом восклицает:
— Что это за фигура?
145. Испуганный Казимир Петрович озирается по сторонам, перед ним во весь свой могучий рост вырастает Мефистофель. Он грозно спрашивает:
— Вам что?
Казимир Петрович в невероятном затруднении:
— Мне бы... видите... я собственно хотел бы.. предложить купить жеребца!
Неожиданно находит выход Казимир Петрович. Певец на полном серьезе интересуется:
— Вот как, жеребца?
Казимир Петрович решает, что «клюнуло» и более уверенно продолжает:
— Английской крови... Знаете, нынче овес подорожал... Держать дорого.
Певец догадывается, кто перед ним:
— Так, так...—повторяет он, что-то соображая, потом говорит на большой сердечности:
— Скажите, а вы никогда не пробовали петь? Тембр голоса у вас прекрасный! А? Вот бы и себя и жеребца прокормили...
Казимир Петрович опять теряет почву под ногами:
— Вы шутите?
Но тот очень искренно и задушевно говорит ему:
— Ну, какие там шутки! Признайтесь, голубчик, небось дома упражняетесь?..
Казимир Петрович польщен:
— Иногда, действительно, под гитару...
(Слышен звонок к началу действия).
Певец уговаривает:
— Спойте, голубчик! Если есть данные, в хор обещаю зачислить... На первое и второе гарантирую овес. Нет, без шуток, спойте.
Казимир Петрович растаял от ласкового обращения:
— Что бы такое спеть?—задумался он.
— Все равно что... Только сейчас действие уже начинается и чтоб не услышали... Пройдите, голубчик, сюда.
146. Певец отодвигает задвижку на двери в гардеробную и впускает туда Казимира Петровича, прикрывает дверь и тихонько задвигает обратно задвижку.
147.—Пойте, как можно громче!—кричит он через дверь, а сам подходит к двери за зеркалом и делает знаки Свердлову и Горькому.
Они все трое, давясь от смеха, на цыпочках идут к выходной двери.
Певец кричит:
— Пойте, чорт возьми!
148. В гардеробной за дверью надрывается шпик:
— «Если красавица в любви клянется»...
149.—Так, так... низы подгуляли!
150. Казимир Петрович старается изо всех сил.
151. Певец говорит у двери капельдинеру:

— Как кончит петь, выпусти этого болвана! Да смотри, чтобы чего-нибудь не украл...

152. Певец, Горький, Свердлов уходят.

153. В гардеробной шпик осекся, перестает петь. Далекая ария Мефистофеля... Дверь затрещала под ударами кулаков Казимира Петровича.
Зтм.

154. Нижний Новгород. Аллея бульвара над Волгой. Вдоль аллеи навешаны лампионы на изогнутых резных арочках, перекинутых над дорожкой, плотно усыпанной желтым песком. По бокам дорожек благоухают распустившиеся к ночи цветы белого табака. В глубине аллеи раковина оркестра. Несутся плавные звуки модного вальса. Публика гуляет взад и вперед.

155. На скамейке сидит Казимир Петрович с девушкой. Она недовольно отворачивается от него:

— Вот вы какие... Ухаживаете, Казимир Петрович, за приличной девушкой, а норовите все нашармака...

Казимир Петрович пытается примирительно обнять за талию девицу.

— Вот Нюркин кавалер, так он ей и то, и се, и это...

156. По аллее идет Миронов. С ним об руку миловидная девушка, которая с обожанием глядит на него.

157. Они проходят мимо скамейки, на которой сидит Казимир Петрович. Миронов говорит взволнованно:

— После сегодняшнего разговора с Свердловым все решилось. Я в университет не пойду...

158. При имени Свердлова Казимир Петрович насторожился, сорвался с места и пошел вслед за Мироновым.

159. Миронов идет с девушкой, продолжает говорить:

— Нельзя итти в университет, когда кругом гнет, произвол... когда твой народ в цепях!

Девушка робко возражает:

—Но ведь ты, Костя, мечтал об университете... Мы хотели вместе поехать в Петербург...

Миронов:

— Свердлов мне тоже говорил, что можно работать и в университете. Но я задал ему вопрос: почему же он бросил гимназию?

Казимир Петрович следит за Мироновым и его спутницей.

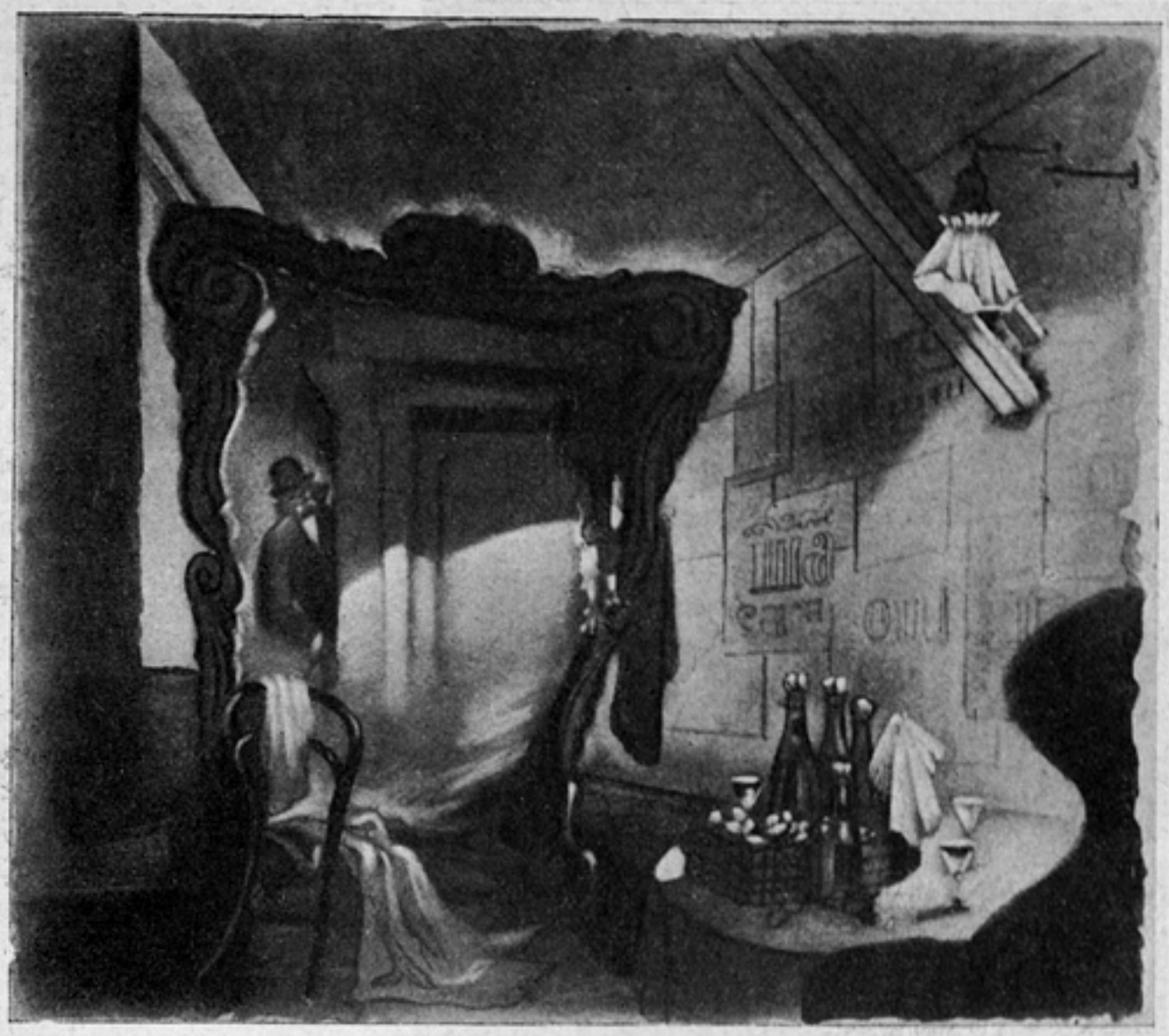
Страстно декламирует Миронов:

— Почему он ушел в революцию? Нет, Зина, лучше тюрьма, каторга, но только не мещанская благополучная жизнь.

Зина вздыхает:

— А я бы хотела стать врачом, поехать в деревню лечить людей...

Миронов иронически улыбается:



«Театральная уборная». Эскиз декорации художника В. Каплуновского

— Эх, Зина, Зина, прежде чем лечить, их надо накормить! Бери пример с Якова. Ведь он тоже мог бы быть доктором, юристом...

160. Миронов с Зиной свернули в боковую аллейку.

161. Обрыв над самой Волгой. Живописная беседка, вся обвитая вьющейся павиликой в цвету, будто смотрится сверху в зеркало вод широкой Волги.

162. По реке мелькают разноцветные фонарики лодок.

163. К беседке подошли Зина и Миронов.

164. Миронов, картинно протянув руку в сторону Волги, говорит:

— Он сейчас в ночи, одинокий, преследуемый, гонимый, пробирается на ту сторону реки с новым печатным станком.

165. Казимир Петрович быстро исчезает.

166. Миронов: Он выбрал самый тяжелый, но и самый благородный путь... И мой долг и твой долг, Зина, отдать свою жизнь народу!

Зина не спускает с него влюбленных глаз, тихо соглашается:

— Ты прав, Костя... И я с тобой пойду...

167. Костя обнимает одной рукой Зину, другую поднял к вечернему небу, декламирует:

— Так поклянемся же, Зина, всю жизнь служить революции! И что бы ни случилось, какие бы ни встретились муки на нашем пути, — не отступать!

Зина, как клятву, повторяет вместе с ним:

— Не отступать!

Миронов прижимает Зину к себе, говорит тихо:

— Теперь помолчим... Вот так!

Арт. И. Федорова в роли Зины

168. Миронов уводит Зину в беседку; обнявшись, они садятся на скамеечку. За ними гипсовая фигура амура. Тетива его лука натянута, стрела готова пронзить сердца влюбленных.

169. Миронов и Зина смотрят друг другу в глаза. Он наклоняется к ней, целует ее в губы.

170. По аллее бульвара среди гуляющих быстро идет Казимир Петрович. Он кого-то ищет. Наконец, заметил Карнаухова — высокого военного в форме жандармского ротмистра.

171. Казимир Петрович подошел, галантно кашлянул, приподнял шляпу:
— Разрешите на минуточку?

172. Карнаухов, извинившись перед дамами, отошел с Казимиром Петровичем в сторону:
— Ну?

173. Казимир Петрович тихо докладывает:
— Ваше высокоблагородие, тот убег, а вот-с — очень интересная фигура... Молодой человек, Костя Миронов...
Казимир Петрович конфиденциально зашептал Карнаухову на ухо. Тот грубо прерывает его:
— Он тебе след дает, а ты его сажать! Болтунов беречь надо.
Казимир Петрович почтительно:
— Слушаюсь...
Приказывает Карнаухов:
— Валяй по следу.
Казимира Петровича как будто ветром сдуло.

174. Высокий берег Волги. На реке лодки, разукрашенные фонариками. В чуткой тишине далеко разносятся голоса, смех. Крутой, запутавшейся в кустарнике тропинкой спускается к воде Свердлов, у него за спиной тяжелый мешок.

175. У самой воды, возле лодки, парень — это тот, кому Свердлов достал сапоги. Он прощается с девушкой, она вырывается из его объятий и убегает.

176. Свердлов подошел к нему, опустил бережно мешок:
— Здорово!
Равнодушно здоровается парень.
— Здорово!
Шутит Свердлов:
— Ну, как сапожки?

Парень вгляделся, узнал Свердлова, дружески хлопнул его по плечу, радостно сообщает:
— Загнал! И арендатору морду набил.
Яков достает папироску, протягивает другую парню:
— Все в порядке! Я так и знал, что набьешь!
Закуривают.
У причала тихо покачивается лодка. Свердлов спрашивает у парня:
— Твоя?

Парень доволен, что может чем-либо удружить Свердлову.
— Покатать, что ли?
Свердлов:
— Хорошо бы!
Оглянулся, посмотрел вокруг:
— И как можно скорей...

177. И, не дожидаясь парня, погрузил мешок в лодку, сам прыгнул.

178. Несколько сильных взмахов весел, и лодка уже далеко от берега.

179. Свердлов на корме устроился поудобнее и запел:

«Как на черный ярик,
Как на черный ярик
Трахнули татары в десять тысяч лошадей.
И покрылся берег,
И покрылся берег
Сотнями порубленных людей...»

180. Слушает парень, лениво перебирая веслами.
Поет Свердлов:

«Любо, братцы, любо,
Любо, братцы, жить...»

181. Медленно проплывают мимо живописные берега Волги.

182. Поет Свердлов:

«С нашим атаманом
Не приходится тужить.
Эх, нечего тужить!»

Замолк Свердлов, задумался. Парень хитро подмигнул:
— И атаман, значит, у вас есть?
Свердлов, находясь под очарованием песни и окружающей природы, односложно отвечает:
— А как же?
Парень, принимая Свердлова за человека сомнительной профессии, многозначительно и понимающе подмигнул:

— Не сеем — не жнем, а мешки с добром везем.

Свердлов заразительно расхохотался.

183. Парень ему слегка завидует, вздыхает с сожалением:
— Опасная работа, зато гуляй вволю...

184. Свердлов сел, смотрит на парня и без улыбки спрашивает:
— Ты о социалистах когда-нибудь слыхал?

185. В небольшой, легкой лодке — на руле Казимир Петрович, на веслах два полицейских. Рядом быстро идут еще две лодки с полицейскими.

186. Парень спустил весла — лодку течение тихонько относит назад. Парень весь внимание.

187. Свердлов серьезно поглядел на него:

— Ну вот, понял? А доставлю в сохранности мешок: будут листки печатные вылетать, как птицы быстрые, красивые. Жизнь!

188. Парень вздыхает, говорит с восхищением:

— Вот ты какой! А я думал, ты другой специальности.

Свердлов взял весла и запел вполголоса.

Парень глубоко задумался, потом с восхищением сказал:

— Не то важно, что картонные, а то важно, что достал!

Свердлов улыбнулся и сильным взмахом весел рванул лодку вперед.

189. Казимир Петрович командует:

— Окружить лодку!

190. Яков Михайлович и Трофимов вдруг увидели преследующие их лодки.

191. Изо всех сил налегают на весла полицейские.

192. Свердлов быстро сообразил:

— Полиция!

Трофимов измерил взглядом расстояние между ними и полицией.

— Пусти за весла!

Он пересел на весла, гонит лодку. Потом снова смерил расстояние глазом опытного лодочника:

— Нет, не уйти! Вплавь можешь?

— А мешок?

193. С лодки быстро приближающихся полицейских кричат:

— Стой!

Свистит Казимир Петрович.

194. Озабочен Яков:

— Трофимов, не уйти?

— Никак не уйти!

Яков решительно схватил мешок, перекинул его через борт.

Трофимов испугался:

— Да ты что?

— Не отдавать же им?! Загороди меня, я спущу незаметно.

— Эх, не везет!

195. Он осторожно и тихо спустил мешок в воду. Яков тяжело вздыхает. Трофимов смотрит на расходящиеся круги воды, ласково усмехается Якову:

— Квиты будем! Ты наверх умеешь лазить, а я вниз. Достану.

Свердлов протянул руку Трофимову.

— Спасибо!

196. Потом он достал из кармана несколько бумажек, зажег спичку и при свете колеблющегося огненного язычка спички, выбрал две бумажки и, низко нагнувшись к воде, зажег их.

197. Пламя отражается в спокойной, темной воде.

198. Совсем близко, за спиной Якова Михайловича, раздается свисток Казимира Петровича и команда:

— Окружай!

199. Заколебалась, зарябила вода, заколебался и зарябил двойным пламенем отраженный огонь в темной воде.

200. Пламя охватило темное полено в печи. Отблеск пламени освещает задумавшихся людей в комнате возле круглого зала VIII съезда. Ранние весенние сумерки окутали людей, сидящих у топящейся печки.

201. Аким, вскочил, прошелся, трет лоб рукой:

— Все о нем, как о живом думаю! Умел Михалыч человеку на настоящий путь указать — иди, мол, братец, вот твоя дорога.

Вздохнул доктор, покачал головой:

— Свернул Трофимов с прямой дороги...

Аким перебивает доктора на полуслове:

—Вот вы — доктора, скажем, медицину может хорошо понимаете, а ошиблись — Михалыча не уберегли! Может и в другом, доктор, ошибаешься?

Зина тянет Акима за рукав.

Аким ворчит:

— Да не про то хотел сказать. Все о Михалыче вспоминаю... Погоди... Погоди... в Екатеринбурге впервые узидились с ним... Это было... в 1905 году...

202. И заулыбался своим воспоминаниям Аким:

— Какой убедительный был человек Михалыч!

203. Собрание эсеров.

Среди множества людей сидит крестьянин. В нем мы узнаем помолодевшего Акима. Он озирается вокруг.

За столом президиума стоит человек и объявляет:

— Объединенное собрание социалистических партий считаю открытым. Выберем, господа, президиум.

204. Раздаются голоса из толпы:

— Патрусенко... Котова... Ильяшевича... Андрея!

Свердлов с группой рабочих сидит на собрании.

205. Кричит Трофимов:

— Андрея!

206. Из другого конца зала кричит немолодой рабочий, Сухов:

— Андрея!..

Из разных концов дружно подхватывают:

— Андрея! Андрея!

207. Члены президиума занимают места. Опережая всех в центре, садится на место председателя Свердлов—товарищ Андрей.

208. Уверенно берется за колокольчик. Остальные члены президиума недоумевают. Некоторые не садятся. Тот, кто сбъявил заседание открытым, нагибаясь к Свердлову, злобно шепчет:

— Мы организовали собрание так, что во всяком случае, не вам здесь председательствовать, товарищ Андрей!

Яков Михайлович, не обращая никакого внимания, подвигает бумагу, вооружившись карандашом, предлагает:

— Прошу записываться желающих высказаться!

Рядом сидящий человек эсеровского типа вскакивает, кричит:

— Позвольте, как это так?

Свердлов строго останавливает его:

— Позвольте, в порядке очереди. Вы слышали? Меня сюда народ выбрал. Не мешайте вести собрание!

209. Крестьянин всячески одобряет Свердлова, кричит:

— Так их! Елки-моталки! Порядка не знают!

210. Яков Михайлович громко объявляет:

— Слово имеет рабочий Трофимов.

Трофимов поднимается на трибуну, явно волнуется, оглядывается на Свердлова. Свердлов одобрительно кивнул ему:

— Начинайте, товарищ!

211. Трофимов взял себя в руки и начал твердо:

— Товарищи, нас не позвали, но мы не гордые, сами пришли.

Раздаются «шики», но аплодисменты покрывают их. Свердлов зазвонил в колокольчик. Трофимов, переждав шум, уже спокойней, продолжает:

— Мы везде пойдем говорить правду...

212. Голос с места:
— Здесь вашу правду знают!
213. Свердлов:
— Прошу не сбивать оратора!
214. Голос с места:
— Чего его сбивать, он сам собьется...
215. Свердлов звонит и дает возможность Трофимову продолжать. Тот волнуется и, весь в поту, продолжает говорить:
— А правда наша такая — рабочей кровью добытая правда! Не верьте царю! Не было и нет такого царя, который добровольно давал бы народу манифесты...
—Один всего! —кричит кто-то издевательски с места.
— Не было и нет такого царя, который добровольно давал народу свободу... — упрямо продолжает Трофимов.
216. — Царских свобод много дано! — опять издевается тот же голос.
217. — Плохо, товарищ Андрей, натаскали парня! — кричит из зала другой.
218. — Ничего! — отвечает Свердлов. — Я доскажу то, что товарищ не сумеет довести до вашего просвещенного внимания. Продолжай, товарищ, — говорит Трофимову Свердлов.
219. — Но мы не дадимся в обман...
Из последних сил держится Трофимов. Он взял в руки стакан, стоявший около него на трибуне, подержал его, не зная, что с ним делать.
— Налейте в него воды и напейтесь! — кричит кто-то.
Трофимов, зло стукнув стаканом, поставил его на пульт:
— А ну вас всех к...
Он не досказал куда, и ушел с трибуны.
220. Свердлов встал:
— Я объясню почтенному собранию, что хотел сказать товарищ. У царя, конечно, бумаги хватает, но он экономный человек и все свои свободы вместил в один манифест. Мы еще экономнее и заявляем, что не стоило портить царю и этой бумажки. Народ не дурак, как думает о нем царь. Народ умнее царя и прекрасно чувствует ту правду, о которой вы не дали сказать товарищу, но которую я заставлю вас все-таки, выслушать. Царский манифест, вырванный у самодержца восстанием народа, есть ложь и обман.
221. Объявлявший о собрании хватает колокольчик со стола и неистово звонит, заглушая Свердлова, кричит охрипшим голосом:
— Закрываю собрание...
Шторка.
222. Свердлов с группой рабочих поднимаются по ступенькам на крыльцо здания с пузатыми колонками. Дорогу им загораживает пристав:
— Господа, господа, здесь собрание. Покорнейше прошу не мешать.
— А мы и пришли на собрание, — говорит Свердлов.
Пристав пытается не впустить:
— Здесь собрание союза... так сказать собрание за царя.
— Да и мы за царя!
Смеется Свердлов.
— Ну, конечно, за царя! — подтверждает Миронов.
Миронов одет не по-рабочему его интеллигентный вид, очевидно, убеждает пристава, который обращается к нему:
— Пожалуйте... только прошу пропускать своих.
— Своих, конечно, — соглашается Миронов.
— Иди по одному, — командует пристав.
Все идут один за одним, первым прошел Свердлов.
Миронов говорит приставу:
— Свой!
Второй Трофимов.
— Свой! — говорит Миронов.
— Свой!
— Свой!
Удивление пристава растет вместе с тревогой. Миронов пропускает весь народ, человек пятьдесят.
Пристав беспокойно просит:
— Без скандалов (умоляюще). Обещайте, господин, без скандалу.
— Никакого скандала не будет, — утешает Миронов и проходит сам.
223. Свердлов говорит Миронову:
— Здесь выступишь ты и, как условились, за учредительное собрание.
Потом достает из кармана листок с текстом передает Миронову:
— Попробуй провести и этот текст телеграммы.
224. Свердлов с товарищами входят в зал собрания правых.
225. На возвышении стол. За столом президиум. На стене за их спиной во весь рост портрет царя во всем царском великолепии.
226. В президиуме тузы города: купцы, заводчики, директор гимназии, попечитель округа и даже гимназический поп.
227. На трибуну входит Миронов.
228. Председатель собрания — тучный старик с одышкой — звонит в колокольчик, грозит жестами и всячески протестует против вторжения новых людей. В зале шум.
229. Со скамейки, где устроились рабочие ребята, несутся крики:
— Дайте высказаться приезжему из столицы!
230. Трофимов встал, кричит:
— Он за царя!
231. Из задних рядов, где разместилась публика попроще и победнее, кричат:
— Правильно, правильно!
232. В передних рядах благообразные юноши, студенты-белоподкладочники, дамы и купцы. Среди них гул неодобрения.
233. Свердлов гудит басом:
— Просим! Просим! Говорите! Тихо!
234. Миронов начал говорить:
— Господа. Царь-батюшка всемилостивейше дал нам свободу, свободу личности, слова и собраний! Но чем мы ответили на манифест государя? Мы пользуемся вот уже второй день величайшим благом свободы, а тому, кто даровал нам это счастье, мы даже не послали благодарности. Это разве достойно любящих сынов? Ведь манифест государя — это первый шаг. Мы должны доказать государю, что мы его понимаем и хотим помочь ему всеми нашими силами. Не так ли, господа? И углубить и продолжать его мудрое начинание.
235. Зал аплодирует. Свердлов подмигивает одному из рабочих, тот вскакивает, кричит:
— Всеподданейшую телеграмму!
236. Трофимов обратился к Якову Михайловичу, грусть на его лице:
— Нет, как он говорит, как говорит! Если бы я так умел!
237. Миронов вынимает бумажку, которую передал ему Свердлов у входа.
— И потому, господа, предлагаю послать государю сегодня же, сейчас же, следующую телеграмму: «Государь, повергая к вашим стопам нашу верноподданнейшую благодарность за дарованные нам свободы, мы требуем для закрепления этих свобод немедленного созыва учредительного собрания из народных избранников».
238. Публика аплодирует.

239. Крестьянин, который был на собрании у эсеров, неистово аплодирует в задних рядах.

240—241. Древняя дама-патронесса вертится во все стороны, спрашивает:

— Что он говорит? Что он говорит?

242. Председатель сбит с толку, он в отчаянии:

— Да, господа, не то он говорит! Не то! Тезис не тот!

243. Аплодировавший крестьянин кричит, обращаясь к президиуму:

— Елки-моталки! Что вы нас путаете? Оратор-то чей? Ваш?

244. Трофимов и его группа кричат изо всех сил:

— Наш! наш!

245. Публика, сбитая с толку, тоже кричит:

— Наш!

246. Свердлов, довольный, оглядывается, смеется путанице в зале.

— Надо голосовать!

247. Миронов подхватывает:

— Поднимите руки, господа, все, кто любит государя и кто согласен с моим предложением?

248. Большинство из присутствующих на собрании подняли руки.

249. Трофимов и ребята уговаривают поднять руки колеблющихся.

250. Председатель кричит охрипшим голосом:

— Протестую!

251. Свердлов уже со своими ребятами у двери, быстро уходит.

252. Председатель устало вытирает лоб платком, хрипит:

— Чертовщина какая-то!

Весь президиум покинул его.

253. Свердлов со своими товарищами идут по темной улице города.

Они веселы, возбуждены. Рабочий Сухов говорит с восторгом:

254. — Были у черносотенцев, а резолюцию провели свою!

Басит, ухмыляясь, Свердлов:

— А как же!

255. Все возбуждены, веселы, шумливы. Один Трофимов мрачен.

Рядом с ним идет Миронов.

— Надо побольше читать, Трофимов! — говорит ему Миронов.

— Культуры набираться, знаний... Так ты далеко не уйдешь. Я тебе уж предлагал заниматься со мной...

256. Трофимов еще ниже поник головой:

— Я сам понимаю, что туговато у меня идет наука!

257. Свердлов заметил, что Трофимов совсем упал духом, взял его за локоть. Ласково и серьезно говорит:

— Жизнь сложная штука и не легко найти человеку свое место в ней, потому так много и разочарований. Нужна изрядная энергия, чтобы отыскать это место. Но это не должно тебя пугать, Трофимов!

Трофимов поднял голову, взволнованно и благодарно посмотрел на Якова Михайловича.

258. Неожиданно их прерывает догнавший крестьянин.

Он с восхищением смотрит на Свердлова.

— Как от заутрени вышел, — говорит он сияя, — почитай на шести собраниях побывал... и всюду вы, сынки!

Все рассмеялись.

— А к какой же партии, сынки, окончательно приткнемся? — спрашивает он.

— Может свою организуем?—лукаво предлагает Свердлов.

— Не подымем... Елки-моталки... Маловато... Позвать бы еще кого.

— Позовем... — улыбается Свердлов.

— А он у нас за организатора будет? — уже повеселей лукаво поддразнивает Трофимов.

Свердлов улыбается Трофимову.

259. Сормовский завод. Паровозное депо. Много рабочих, подростков, женщин.

260. Крестьянин одобрительно оглядывает толпу, говорит Трофимову:

— Теперь подымем, елки-моталки!

261. Овацией встречают рабочие Свердлова, поднимающегося на импровизированную трибуну.

262. Свердлов горячо говорит:

— Надо понять, товарищи, что свобода нужна только нам! О какой свободе могут мечтать капиталисты, когда все в их руках, все вплоть до наших жизней, которыми они распоряжаются, как хотят. Мы же — та армия, которую без счета кладут на полях манчжурских за доходы капиталистов. Но мы должны стать той армией, которая теперь проверяет свои штыки и крикнет кровопийцам: «Довольно! Хватит!» Но армия без оружия — не армия, а толпа, которую они расстреляют. И армия без нашего рабочего командования — не армия народа!

263. — К оружию, товарищи, к оружию!

264. И как бы в ответ на призыв Свердлова ряд поднятых на прицел револьверов.

265. Команда: Пли!

Щелкнули курки. Аппарат отъезжает, открывается в бору полянка; группа, человек десять молодых дружинников, учится стрелять залпами. Среди них в строю в шеренге Свердлов

266. Другая шеренга обучается военной ходьбе.

267. И третья — ружейным приемам.

268. В стороне — индивидуальная стрельба по мишени.

269. Командир первой шеренги скомандовал:

— Отделение!

Все снова подняли револьверы на прицел:

— Пли!

Они спустили курки. Стреляли здесь без патронов.

— Нет, это не залп, ребятки! — недоволен командир.

— Залп должен быть, как один. При этом не забывать и о прицеле. Еще раз! Отделение! — командует он.

— Отставить! Прицел.

Он оглянулся, указал:

— По елочке. Зря спускать курок у оружия — это пусть солдаты в царской армии, а революционеру, боевику, без цели стрелять не годится. Отделение!

Шеренга, целясь, поднимает револьверы.

270. — Пли!

Во второй шеренге, где обучаются дружинники маршировке, слышна команда:

— Смирно! Направо! Ряды вздвой! Шагом марш!

Шеренги очень четко выполнили все приказы.

271. Издали доносятся и команды третьего десятка:

— На выпад! Коли!

И видны стройные движения винтовок в руках шеренги дружинников.

272. К первому десятку подбегает посыльный, что-то докладывает командиру по-военному. Командир отдает честь. Шеренга стоит «смирно»...

Командир вызывает:

— Дружинник товарищ Андрей, к взводному командиру на индивидуальную стрельбу!

Яков Михайлович делает два шага вперед из строя, поворачивается налево (все это дисциплинированно, по-военному) и идет к Трофимову.

Кадр из фильма «Свердлов». Постановка засл. деят. иск. С. Юткевича. На фото арт. Н. Горлов в роли Миронова, арт. Н. Крючков в роли Трофимова и засл. арт. респ. Л. Любашевский в роли Я. Свердлова

273. У Трофимова Миронов. Он стреляет в мишени подряд два раза.

— Да! — качает головой Трофимов. — Боюсь, товарищ Миронов, что...

— Руки дрожат, — неловко оправдывается смущенный Миронов.

— Рука должна быть твердой, в этом все искусство стрельбы! — говорит поучительно Трофимов.

Миронов просительно обращается к Трофимову:

— Разреши еще раз?!

Трофимов разрешает.

274. Миронов долго целится. Трофимов поправляет.

275. Выстрелил Миронов и, как мальчишка, побежал к мишени.

По-военному подошел Свердлов и отдал рапорт Трофимову:

— Товарищ командир, дружинник Андрей прибыл по вашему вызову!

— Вольно! — серьезно отвечает Трофимов. — Давайте постреляем, Михалыч!

276. Издали, помахивая победоносно мишенью, подбегает Миронов.

— Прямо в яблочко! Смотри, Трофимов!

Трофимов сияет:

— Видишь, Михалыч, какие успехи у меня делает Миронов.

277. Миронов очень доволен похвалой учителя:

— Спасибо, Трофимов, за науку. Когда-нибудь вместе будем сражаться, в одном ряду, — моя пуля, командир, тебя не обманет. Руку!

И они сердечно пожали друг другу руки.

278. — Ну, Михалыч, посмотрим, как твои успехи? — говорит Миронов.

279. Свердлов целится аккуратно, не торопясь спускает курок.

Выстрел.

Свердлов и Миронов убегают из кадра. Трофимов вглядывается, говорит с довольной улыбкой:

— При его зрении... неплохо...

Далее действие переносится в Екатеринбург в квартиру больного рабочего Сухова. На нелегальном собрании присутствует Я. Свердлов. Полиция открывает место собрания и арестовывает его участников. Вызванный к больному доктор Лейбсон выдает себя за Свердлова и спасает Свердлова от ареста. Сыну Сухова, мальчику Леньке, Свердлов обещает при прощании сделать его в будущем «самым главным судьей над врагами». На вокзале Свердлова настигают жандармы и арестовывают его. Свердлов в тюрьме. Там, на его глазах умирает Сухов. Свердлов вместе с группой политических объявляет голодовку. Следующий эпизод ссылки посвящен встрече Свердлова с товарищем Сталиным.

455. На фоне ледохода появляется надпись «Весна 1917 года».

456. Огромная демонстрация движется по Троицкому мосту. Люди несут зажженные факелы.

457. По мосту движется окруженный тысячной толпой броневик. На броневике Ленин.

458. Народ идет, грохоча, как весенний шумный лед.

459. Идет Трофимов с делегацией солдат, несущих тран-

спарант: «Да здравствует Ленин!» «Окопная правда». «Да здравствует Совет Солдатских Рабочих и Крестьянских Депутатов!».

460. Движется вооруженный народ, охраняя броневик. На броневике Ленин.

461. Факелы освещают фигуру вождя. Кажется, что народ несет его на своих плечах.

462. Солдаты, матросы, женщины, рабочие.

463. Над толпой плакаты: «Привет родному Ленину!», «Свободу, мира и хлеба!», «Да здравствуют большевики!», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

464. На парапете моста, ухватившись за фонарь, появилась фигура рослого молодого солдата в форме автомобильной роты. Он возвышается над толпой, его зычный голос покрывает шум и пение толпы:

«Нам
Поселянам земли,
Каждой земли поселянин родной.
Все
по станкам,
по конторам,
по шахтам, братья.
Мы все
на земле
солдаты одной
жизнь созидающей рати».

465. Молодой Маяковский читает свой «Гимн Революции»:

«Не трусость вопит под шинелью серой,
Не крики тех, кому есть нечего —
Это народа огромного громовое
— Верую
величию сердца человечьего!
Это народ взбитой битвами пылью,
над всеми, кто грызся, в любви и зверясь, днесь
небывалой сбывается былью
социалистов великая ересь!»

466. Дверь. На двери дощечка с надписью: «Председатель ВЦИК Я. М. Свердлов».

Аппарат проезжает сквозь нее и оказывается в одном из номеров гостиницы «Метрополь», где помещался в дни 1918 года кабинет Свердлова.

В кабинете за длинным столом комиссия, составляющая конституцию.

467. Стол завален толстыми фолиантами свода законов. Яков Михайлович стоит у стола и горячо говорит, очевидно, продолжая спор:

— «Мы не утописты. Мы не мечтали о том, как бы сразу обойтись без всякого управления, без всякого подчинения; эти анархистские мечты, основанные на непонимании задач диктатуры пролетариата, в корне чужды марксизму и на деле служат лишь оттягиванию социалистической революции до тех пор, пока люди будут иными». Так учит нас товарищ Ленин.

468. Комиссия молчит, а один из них, с которым, очевидно, спорил Свердлов, недовольно пожал плечами.

469. Свердлов оглядел всех:

— Итак, товарищи юристы, эту одиннадцатую главу конституции о Советах депутатов можно считать отредактированной? Следующая глава «Об организации советской власти на местах» должна быть закончена не позже завтрашнего дня.

Один из присутствующих протестует:

— Простите, Яков Михайлович, завтра день неприсутственный... Воскресенье...

— Забыл!.. Но, к сожалению, отпустить вас не смогу, нам придется хотя бы о ближайшем завтрашнем воскресенье позабыть. Что делать, конституция нам очень нужна!

470. В кабинет вошел наш старый знакомый — Аким. Он подходит к Якову Михайловичу, передает список:

— Ну, Яков Михайлович, сегодня недели на две работы. И насчет валенок, и насчет учебников, и насчет соли... Чорт знает, что за народ... Со всякой мелочью во ВЦИК лезут.

Яков Михайлович улыбается:

— Ну, это, брат, очень здорово. Старый ты чорт, не понимаешь.

Аким оправдывается с достоинством:

— Да мы же не железные. Что ж разве мы обязаны за всех мозгами ворочать? Елки-моталки!

Свердлов с улыбкой:

— Для того и власть взяли. Наша власть. Нам верят — к нам идут. Хуже было б, если б не шли. Зови, Аким.

471. Яков Михайлович опять обратился к юристам:

— Итак, товарищи, порядок работы будет прежний — вы составите черновик, сверите его со мной, и потом мы утвердим окончательную редакцию.

В кабинет вошли три крестьянина и железнодорожник.

— А я пока поговорю с товарищами, которые ко мне пришли.

472. Яков Михайлович пошел к своему столу. Железнодорожник первый поднялся к нему навстречу:

— Вы меня извините, Яков Михайлович, что я прямо к вам, минуя все инстанции по начальству. Меня послали товарищи из депо станции Бологое.

Яков Михайлович внимательно смотрит на просителя:

— Очень хорошо. Вы коммунист?

— Я в партии с прошлого года... Если бы вы знали, что творится, какие безобразия на местах! Начальство ни на что не обращает внимания... Мы, как в захолустье, на железной дороге... Мастерские, депо, паровозные бригады...

Яков Михайлович перебивает его:

— Все знаю, дорогой... Я вас где-то видел? Хочу вспомнить вашу фамилию....

473. Яков Михайлович быстро перелистал свою записную книжечку, потом с довольным видом обратился к посетителю:

— Вы мне нужны: вы будете комиссаром.

474. Железнодорожник хочет сказать что-то, но Яков Михайлович перебивает:

— Нет, нет, не спорьте! Мы вводим комиссаров в Красную Армию, а железные дороги для нас не менее важный военный участок работы, и я попробую, начав с вас, товарищ Измайлов, этот институт комиссаров привить. Попробуем?

Измайлов потрясен:

— Как, вы вспомнили мою фамилию?

Яков Михайлович доволен:

— Я не забываю людей, которые выступают с дельными, умными, практическими предложениями.

Измайлов оживленно подхватывает:

— Это было...

— Это было в декабре 1917 года за Невской заставой, за вагоноремонтной...

475. Приемная ВЦИК набита народом. Люди все прибывают, усаживаются, как могут. К Акиму подходят, объясняют свои нужды. Два красногвардейца, поближе к двери, очень горячо спорят.

Между ожидающим народом ходит «фартовый» матрос с парабеллумом на поясе. Он зубоскалит, посмеивается, вмешивается в разговоры. Он подошел к красногвардейцам, но они от него отмахиваются

476. Внимание матроса переключается на очень молодого парня, который пробирается к двери, ведущей в кабинет Якова Михайловича. У него в руках странный сверток, который он оберегает от толчков.
Матрос нахально хлопнул его по плечу.
Парень рассердился:
— Эй, ты, полегче!
477. Потом увидел Акима, обращается к нему:
— Как мне, дяденька, к Якову Михайловичу пройти?
Аким удивляется, иронизирует:
— Ишь, племянничек выискался! А зачем тебе к Якову Михайловичу?
478. Парень немного помялся, потом говорит:
— Я издалека... Из Сибири... На военном заводе работал... Технику знаю... Моторы...
Аким начинает злиться:
— Я тебя, дурачок, не об этом спрашиваю. Ты мне отвечай — к Якову Михайловичу зачем явился?
Парень улыбается:
— А это... секрет. Понимаешь — секрет. Я его знакомый.
479. В кабинете Яков Михайлович заинтересованно беседует с крестьянами.
Первый: Пять суток к тебе едем.
Второй: И пять суток лаемся.
Удивляется Свердлов:
— Что случилось?
Третий: Советскую власть меж собой делим, никак не поделим.
Первый: Громадная путаница, Яков Михайлович, не разберемся — кто главный? Я, скажем, совдеп, он — ячейка, а этот — комбед. Кто кого старше — никак не поймем!
Свердлов очень заинтересован:
— Ну и к чему же вы склоняетесь?
Третий: Я полагаю — мы главные, комбеды: мы людей поставляем и в ячейку и в совет...
Второй ядовито перебивает:
— А директивы чьи?
Первый ехидно обижается:
— А я вроде уж и не человек? А, между прочим, Владимир Ильич кто? Совнарком! Это тоже понимать надо.
Яков Михайлович оглядел их и серьезно спрашивает:
— Вы не коммунисты?
Все хором отвечают:
— Все коммунисты и фронтовики.
Первый: Тут будь спокоен, Яков Михайлович! В губком обращались за помощью.
Второй махнул рукой:
— Вы, говорит, власть на местах — прыгайте, как сподручней...
Эти слова озадачили Свердлова:
— Кто это сказал?
Третий: Да секретарь наш...
480. Один из юристов подходит к Якову Михайловичу, в руках у него раскрытый том:
— Простите, пожалуйста, Яков Михайлович, на минутку вас оторву. Прочтите, пожалуйста...
Яков Михайлович взял из рук юриста книгу «Римское право», осторожно закрыл ее и говорит весело:
— Дорогой Василий Григорьевич, ведь римляне понятия не имели о советской власти, а советская конституция — для советских граждан.
Озадачен юрист:
— Но преемственность...
— Василий Григорьевич, уверяю вас — это все проще. Отложите совсем это Римское право и все другие заодно и смело изложите наш проект конституции в главах, параграфах, пунктах... Словом, чтоб это приняло соответствующую форму и, главное, было понятно массам. А сейчас я поговорю с товарищами и сам к вам приду. Я о вас не забуду, будьте спокойны.
Юрист идет к своему столу.
481. Яков Михайлович поворачивается снова к крестьянам:
— А кто у вас секретарь губкома, товарищи?
482. В приемной Аким, очень рассержен, стоит перед дверью, расставив руки. Парень пытается пройти.
— Ты фамилию назови...
Парень уныло вздыхает:
— Ох, секрет. Понимаешь? Когда к Михалычу пройду, тогда и секрета не останется.
Матрос поддразнивает:
— Какие тут могут быть секреты? Разворачивай мешок — и весь разговор.
483. Матрос хватает за сверток. Парень увертывается, сердито отталкивает матроса:
— Тебе смотреть нечего! Не своевольничай!
Матрос возмущается, ищет сочувствия у окружающих:
— Ха! Он меня еще из деревни учить сюда приехал!
484. Оба они с Акимом оттеснили парня от двери. В это время из кабинета вышли крестьяне, и парень только было добрался до двери, как матрос его опередил и перед самым носом захлопнул дверь.
485. В кабинет входит матрос. Очень развязно подходит к столу Яков Михайловича:
— Пролетарский привет! Приехал в Москву за литературкой. Дай, думаю, зайду во ВЦИК, расскажу, как мы живем.
Говоря это, он шумно усаживается и закуривает.
— Хорошо сделали, что зашли! — замечает Яков Михайлович.
Матрос любуется сам собой:
— Мы, значит, живем, что надо... Я сам председатель партии Ореховской волости.
Свердлов смотрит на него и с трудом прячет улыбку.
Хвастает матрос:
— Да мне хоть губернию дай — я справлюсь. Я, братцы, там все! У меня по звонку живут — дисциплина! Весь план — кому что надо — составлен.
Свердлов спрашивает:
— А терпят?
— А как же? У нас по всему Нижнему такой курс. И результат — вво! Спроси губком, Миронова.
Свердлов что-то отмечает в блокноте.
— Придется приехать к вам, поглядеть, что у вас там...
Матрос встает, говорит покровительственно:
— В гости — милости просим! Только не рушьте власть на местах... Пропадете.
Свердлов усмехается:
— Я и в гостях — председатель ВЦИК. А скажите, не были ли вы на V съезде?..
486. В приемной Аким и парень сцепились — не могут договориться. Парень сует ему под нос сверток:
— Да понимаешь ты, тут подарок. Секретный подарок привез. Понимаешь?
Кипит Аким:
— Ну, брат, теперь я с тобой разговаривать больше не стану. Сейчас в пикет сведу. Фамилию не называет! Секрет в мешке держит! Разворачивай мешок!—грозно приказывает Аким.
— На! — показывает парень кукиш.
— Я про тебя Михалычу все расскажу... за своевольство получишь...
От ярости у Акима дух перехватило:

— Да... да, кого ты учишь? Елки-моталки!
— Эх, ты, организатор, а по-стариковски ругаешься!

487. Раздался голос, и неожиданно на плечо Акима ложится рука, он оглядывается:

— Трофимов! Сынок! Какими судьбами?

Перед Акимом стоит Трофимов. Он с дороги, в военной форме. Они обнялись.

— Я из Нижнего...

Сразу помрачнел Трофимов. Он с беспокойством отвел Акима в сторону:

— Ты не знаешь... что Михалыч... чего-нибудь недоволен? Говорил обо мне?

Удивленно помотал головой Аким.

— Не-е... да ты чего сентябрем смотришь?

— Понимаешь, приказ мне лично явиться. Вот боюсь, что на проборку... А?

488. Парень решил воспользоваться разговором двух друзей и пытается бесшумно открыть дверь кабинета и пробраться, но это заметил Аким и хватает его за ворот:

— Стой! Мне уж невмоготу... Ради бога, Трофимов, я его подержу, а ты позвони, прошу тебя, в комендатуру...

Парень быстро обернулся:

— Трофимов... товарищ Трофимов, я вам скажу, зачем я к Михалычу...

Трофимов удивлен всем, что происходит:

— Позволь... позволь... паренек, а меня откуда знаешь?

489. Парень увлекает его в сторону и что-то, жестикулируя, ему горячо рассказывает. Дверь из кабинета открывается и выходит совсем мрачно настроенный матрос. Когда дверь открылась, то прикрыла собой Трофимова и парня, когда же захлопнулась, то матрос увидел улыбающегося Трофимова, который дружески похлопывал парня по плечу. Матрос сделал движение к Трофимову, но потом раздумал и быстро скрылся среди ожидающих в приемной.

490. Трофимов подходит с парнем к Акиму:

— Аким, я за парня перед тобой ручаюсь. Пусть со мной вместе к Михалычу пройдет.

Аким пожал плечами — мол, твое дело!

— Проходи!

Парень рванулся сразу в дверь.

Спохватился Трофимов.

— Погоди, погоди, я ж подарок Михалычу тоже привез, хотя и не секретный!

И он поднял со скамейки рядом мешок с сушками. Аким заулыбался.

491. Трофимов с парнем вошли в кабинет. Яков Михайлович стоит возле юриста и внимательно перечитывает какую-то бумагу, делает пометки.

492. Трофимов несмело окликнул:

— Яков Михайлович... явился в ваше распоряжение.

Яков Михайлович увидел Трофимова, глаза засияли неподдельной радостью:

— Трофимов, друг!

И он пошел навстречу Трофимову, крепко обнял его.

493. Оглядел, остался доволен им:

— Послушай, Николай, Сталин собирает старых ленинцев в Красную Армию. Я выдвигаю тебя на Украину.

Трофимов:

— Ну, слава богу, Михалыч. Гора с плеч.

Свердлов удивленно взглянул на него.

Трофимов немного сконфуженно:

— Я думал ты меня, Михалыч, крыть вызвал.

— Это за что? Ну, признавайся, чего натворил.

— Ох, Михалыч, я в Нижнем с Мироновым сцепился! Ух, как крепко... — замотал головой Трофимов.

Арт. П. Кадочников в роли Леньки

494. — Рассказывай, — серьезно приказал Свердлов, сел в кресло.

— Правду сказать, Михалыч, он себя князем владетельным там чувствует, никто ему не смей ничего сказать. Распоряжается, как будто это его республика...

Воспоминание о споре с Мироновым снова распалило гнев Трофимова.

— Пришлось на Областном комитете выступить. Ему по партийной линии выговор и влаяли! А ты же помнишь, какой он всегда себялюбивый был! Его теперь от одного моего имени в жар бросает, даром друзьями считались...

Ухмыляется Свердлов, любуется Трофимовым — своим воспитанником:

— Ишь, какой оратор стал!

Смущается Трофимов от похвалы Свердлова:

— Это потому, Михалыч, что я все время помню твои слова: нужна огромная энергия, чтобы найти свое место в жизни. А с тобой, Михалыч, у меня этой самой энергии на десять человек хватит.

495. Свердлов протянул руку Трофимову:

— Спасибо, друг. Ну, а теперь расскажи все подробно о Нижнем.

496. Они отошли в сторону.

Парень так и остался, как приговоренный, стоять у двери, не спуская глаз с Свердлова, а Трофимов позабыл о нем.

497. В приемной перед Акимом очень хорошо одетый солидный господин, с ним военный в нерусской форме и штатский, щегольски одетый молодой человек. Седой заговорил с чуть заметным иностранным акцентом:

— Где можно видеть господина советского президента?

И подал большую, с золотым обрезом, визитную карточку.

498. Аким вертит карточку в руках, невольно с языка слетает любимое выражение:
— Елки-моталки!
С опаской взглянул на иностранца.
499. — Прошу передать господину президенту...
Аким молча и поспешно исчез за дверью.
500. В кабинете возле юриста стоят Яков Михайлович с Трофимовым. Свердлов говорит юристам:
— Товарищи, вот товарищ Трофимов понятия не имеет о Римском праве... Я его жизнь хорошо знаю — не было у него случая изучить этот почтенный труд, а вот по советской конституции он может быть хорошим советчиком. Николай Петрович, расскажи, что происходит в Нижнем, и не стесняйся, как мне, скажи свое мнение об этом. Это очень хороший материал, Василий Григорьевич, для того чтобы помочь нам выработать двенадцатую главу об органах советской власти на местах.
Трофимов смеется:
— Ну, Михалыч, какой же я материал? Я и сказать складно не смогу!
Аким теряет терпение, делает таинственные знаки Якову Михайловичу.
— Иду, иду, Аким. А вот, товарищи, чтобы было веселее работать, Трофимов привез сушек, так прошу вас к чаю.
Трофимов усаживается у стола. Юристы расхватывают сушки.
501. Аким ревниво спешно отсыпает часть сушек в стол к Якову Михайловичу и совсем позабыл об иностранцах. Вдруг на столе увидел визитную карточку и всполошился.
502. — Яков Михайлович, там вас спрашивают... — и таинственно передает ему карточку.
Яков Михайлович грызет сушку, читает:
— А! Сам английский посол пожаловал. Проси, проси, Аким, и очень вежливо. Слышишь!
503. Он прошелся взад и вперед и увидел присмиревшего парня:
— А вам, товарищ, что надо?
504. Парень, прижав к груди сверток, делает шаг к Свердлову, но в это время входит посол с сопровождающими.
505. И Яков Михайлович отходит к столу.
Говорит посол:
— Могу я видеть господина Свердлова?
— К вашим услугам. Прошу садиться, — сказал Яков Михайлович и спрятал недоеденную половину сушки в карман кожанки.
506. Последовал церемонный поклон. Посол оглянулся, как бы подыскивая подходящий стул, но не сел.
— Дело в следующем, господин президент...
Он точно старается особенно внято произносить слова, словно боясь что «этот президент» плохо поймет его.
— Посольство его величества короля Великобритании имеет намерение покинуть Москву и иметь свою резиденцию в Вологде.
— Простите, не понимаю.
— Что вам именно непонятно, господин президент? — холодно удивляется посол.
— Почему именно в Вологде? Почему не в Перми или не в Астрахани?
— А почему не в Москве, это вам понятно? — с тонкой иронией спросил посол.
— Если хотите, тоже непонятно! — согласился также совершенно спокойно Яков Михайлович.
Внимание всех присутствующих в комнате обращено на этот диалог.
— Я могу объяснить, господин президент.
— Я вам буду очень обязан, господин посол.
507. — Москва в настоящее время—это пороховая бочка, готовая взорваться в любую минуту восстанием. Мы мало рассчитываем, что существующая власть может иметь достаточно сил, чтобы обеспечить безопасность не только английским подданным, но и своим собственным. Поэтому мы решили переждать это время в другом месте, в отдалении от места пребывания советского правительства. Будьте добры оформить официально своей подписью заготовленный по этому случаю документ. Надеюсь, вы теперь меня поняли, господин президент?
— Не совсем! — ответил Яков Михайлович. — Вы очень хорошо объяснили, почему не в Москве, но вы все-таки не ответили на мой первый вопрос — почему в Вологде?
— Мы так решили. Это вам должно быть совершенно безразлично: Пермь или Вологда.
— Видите ли, я спрашиваю об этом так настоятельно потому, что мне известно, что именно в Вологду идет сейчас поток белогвардейского офицерства и что к этим офицерским скоплениям в определенных пунктах, в частности в Вологде и в Архангельске, имеет отношение один известный вам и нам полковник английской армии.
508. — Обсуждать эти сведения не входит в мою компетенцию, господин президент, — раздраженно перебил посол.
— Вот это именно я и хотел узнать, — иронически говорит Свердлов. — Теперь мне все понятно.
Посол передает Якову Михайловичу документ:
— Разрешите получить вашу подпись на этом документе? Мы намерены сегодня же покинуть Москву. Однако...
509. Он многозначительно подчеркнул:
— Однако правительство его величества поручило мне передать вам, господин президент, некоторые условия, которые я хотел бы изложить вам лично без свидетелей, и уполномочило меня в случае вашего согласия на эти условия оставаться в Москве...
Пауза. Посол выжидательно смотрит на Свердлова.
510. Свердлов спокойно подписывает документ и передает Акиму:
— Товарищ Аким, проведи господина посла в канцелярию, пусть там поскорее оформят документы. Не смею больше задерживать вас, господин посол! — очень вежливо приветствует англичан Свердлов.
Посол резко повернулся, за ним его спутники. Они ушли совсем уже не вежливо.
511. Среди юристов движение, шопот, потом аплодисменты.
512. Трофимов сияет.
513. Парень чувствует себя таким гордым, будто аплодисменты предназначаются ему.
514. Позвонил телефон. Свердлов берет трубку:
— Да, с удовольствием. Лучше я к вам приеду. Вечером попозже? Хорошо, Владимир Ильич, через час. Да, спасибо.
515. Пока он говорит, к парню подошел Трофимов, подтолкнул его к столу и начал помогать развязывать сложные узлы веревок на заветном пакете.
516. Свердлов положил трубку.
— В чем дело, Трофимов? Я вас слушаю, товарищ, — обратился он к парню.
Тот смутился:
— Вы не обращайте на меня внимания. Я успею. Кончайте свои дела.
Свердлов и Трофимов весело переглянулись:
— Я их никогда не кончу, к вашему сведению!
517. Трофимов снял веревку с пакета.
Свердлов удивляется:

— Это твой знакомый, Трофимов?
Смеется хитро Трофимов:
— И твой, Михалыч...
Свердлов присел на край стола, он заинтересовался:
— Погоди... погоди...
Что-то знакомое кажется ему в лице парня.
— Стой! Погоди! Не говори кто...
Он положил палец к носу. Трофимов, смеясь, махнул рукой:
— Теперь заело... и надолго! Дело чести его памяти.
Свердлов вздохнул:
— Нет, не знаю. Голову на отсечение — с этим парнем никогда не встречался.

518. Парень в восторге, он торопливо разворачивает секретный сверток и достает

519. ...огромную цветистую чашку с надписью золотом «На добрую память», до краев наполненную маслом.

520. Парень протягивает Свердлову чашку. Свердлов быстро подошел к парню, взволнованно, крепко обнял его:

— Ленька! Ленька Сухов. Чашку сразу вспомнил!

Ленька, взволнованный столь долгожданной встречей с Михалычем, выпаливает одним духом:
— Мать просила кланяться тебе, Михалыч, просила сказать спасибо, просила простить ее, просила эту чашку принять, в гости просила приехать! Мы теперь хорошо живем!
Свердлов растроган:
— Да! Это подарок! С маслом! Трофимов, эта та чашка, из которой меня хотели кипятком обварить. Жива, значит, мать?
— Мать жива и девчонки обе живы.

521. Свердлов задумался:
— Да, Екатеринбург, Пермь... тюрьма... смерть Сухова... ссылка... Сибирь... Такое недавнее и такое далекое прошлое.

522. Леньке не терпится, он осторожно перебивает Свердлова:
— Михалыч, а обещание помнишь?
Смеется Свердлов:
— Еще бы! Три пистолета и назначение на пост главного начальника...
Ленька очень доволен.
— Ладно, Леня, едем со мной в Нижний порядок наводить или вот с Трофимовым — в армию, на Украину?
— Нет уж — с тобой, Михалыч, в Нижний! — решает Ленька.
— Пусть будет по-твоему! — с веселой торжественностью говорит Свердлов.

523. По двору Кремля своей быстрой походкой идет Владимир Ильич, рядом с ним Сталин и Свердлов.

524. Ленин:
— С английским послом вы поступили правильно, Яков Михайлович! С ними только так и можно разговаривать. А вот что я хотел у вас спросить — вы о перегибах на местах слышали?
Свердлов:
— Отправляюсь сам. В первую очередь в Нижний.
Ленин остановился, говорит горячо:
— Это хорошо, что сами. Разрешите мне посоветовать, Яков Михайлович, поменьше церемоний! Мы сейчас боремся за дисциплину, поднимая заводы; мы должны требовать дисциплину, поднимая партию. Строже и тверже. Хотят уходить — пусть уходят!
— Уверяю вас — не уйдут! — усмехается Сталин.
— Может быть, к сожалению, не уйдут, а! — прибавил Ленин, и они снова пошли.
— Слушаю, Владимир Ильич! — ответил Свердлов.
Сталин берет под локоть Свердлова:
— Вот еще, Яков, участок, где дисциплина не на высоте, — на железнодорожном транспорте. Надо бы найти человека из среды самих железнодорожников, простого, но смекалистого человека, коммуниста, не только по паспорту, а чтобы...
Яков Михайлович:
— Уже есть человек!
Владимир Ильич переглянулся со Сталиным:
— С вами просто страшно говорить, батенька, вы делаете все прежде, чем вам скажешь.
Все трое рассмеялись. Они остановились у автомобиля.

525. Владимир Ильич прощается со Сталиным и Свердловым:
— Вот еще что я хотел сказать, Яков Михайлович, надо было набрать несколько десятков комиссаров и разослать их во все концы России. Надо одновременно собирать людей в Красную Армию...
Свердлов и Сталин, смеясь, хором отвечают:
— Уже!
Вместе с ними смеется Ленин:
— Опять «уже»! Ну, извините! Тогда вы скажите, что должен делать я?
Говорит Яков Михайлович:
— Можно посоветовать? Я бы на вашем месте, Владимир Ильич, сел за стол, взял бы перо в руки и написал развернутую статью, которая приблизительно бы называлась так: «Очередные задачи Советской власти».
Ленин очень доволен, залился заразительным смехом, садится в машину:
— Уже! Уже! Опоздали! Я пишу эту статью. Я ее так и назову — «Очередные задачи Советской власти». Счастливого пути, Яков Михайлович! Помните мой совет — будьте построже.
Машина отъехала.

526. Сталин и Свердлов смотрят ей вслед. Говорит, улыбаясь, Сталин:
— Люблю, когда Владимир Ильич смеется. Веселый — значит боевой!
Ему в тон говорит Свердлов:
— Человек должен иметь сердце из стали, тогда у него может быть кольчуга из дерева, и он не испугается в бою...
В этм.

527. Из этм.
Свердлов, Ленька и небольшая группа рабочих остановились у подъезда нижегородского губкома, где происходит заседание.

528. У входа парень, весь обвешанный бомбами и патронами. Свердлов и его люди идут к двери, парень их не пускает:
— Нельзя... Нельзя... Товарищ Миронов не велел никого пускать.
Свердлов удивляется:
— Не велел?
Лукаво оглянулся на товарищей:
— А нас позвал сюда товарищ Свердлов — председатель ВЦИК.
Парень грубо винтовкой отталкивает людей:
— Это пущай он в Москве у себя приглашает, а тут Миронов хозяин...
Рассердился Свердлов:
— А вот мы сейчас посмотрим, кто здесь хозяин.
Ленька с ребятами оттеснили парня, и Свердлов вошел в подъезд, за ним и другие. Парень не знает, что ему делать: то ли бежать за ними, то ли охранять.

529. В зале идет объединенное заседание губкома партии, президиума губисполкома и президиума горисполкома. Среди присутствующих — Миронов, Зина.

530. Выступает матрос, который был у Свердлова во ВЦИК. Он говорит «на надрыве», жестикулирует и иногда кажется, что разорвет свою тельняшку:

— Что ж это такое получается, хочу я знать?..

531. В зал входят Свердлов, Ленька и их группа людей.

532. Кричит матрос:

— Мы тут бьемся, бьемся, а приезжает наш товарищ в центр — из него вьют веревки?!..

533. Ленька остановился, возмущается:

— Ишь, гад!

534. Свердлов пробирается вперед.

535. Матрос распинается:

— И то не так, и это не так. Что же это опять на нас хочут ездить? А когда мы шли на приступ и голыми руками хватали за горло дрякона, их не видать было...

Свердлов откуда-то из рядов спокойно басит:

— Где?

536. Мгновенная пауза. Все оглядываются. Ищут спрашивающего. Но матрос быстро находит прежний тон:

— Всюду мы шли на приступ. Всюду проливали свою кровь...

Уже громко поддразнивает голос Свердлова:

— Когда? С кем?

Немного растерялся матрос, оглянулся на Миронова.

537. Миронов постучал карандашом по стакану:

— Тише, товарищи, не мешайте оратору.

538. Матрос продолжает, но менее уверенно:

— Я ж, говорю, с дряконом. Со старым режимом, душа из него вон! Веры нету нижегородскому пролетариату!

539. Свердлов встал и во весь голос крикнул:

— Чорт знает, что за ерунда!

540. Неистовствует матрос:

— Нам еще рот затыкать! А мы есть советская власть на местах! Хочим — верим центру, хочим — не верим!

541. Свердлов пошел по проходу между стульями к президиуму.

542. Миронов узнал Свердлова.

543. Матрос тоже узнал и исчез с эстрады.

544. В зале шумят. Все головы поворачиваются к Свердлову.

То там, то здесь вспыхивает:

— Свердлов... Свердлов...

Некоторые встают, чтобы лучше видеть. Кое-где раздаются аплодисменты.

545. Миронов звонит в колокольчик. К столу президиума подошел Свердлов. Миронов потеснился и дал место рядом с собой:

— Очень рад... Сейчас я торжественно объявлю о чести... Товарищи!..

Свердлов поморщился, за руку потянул его, усадил на стул:

— Не надо, не надо, веди деловое собрание!

546. Указывает на пустое место, где говорил матрос:

— Твоя работа?!

Миронов готов ответить резко, но сдержался:

— Голос масс... — говорит уклончиво.

Свердлов:

— Дай мне слово.

547. Говорит Свердлов:

— Товарищи, с местничеством надо кончить. Мы никому не позволим на местах своевольничать. Перед советской властью стоят государственные задачи. У нас есть конституция, у нас есть законы и извольте им подчиняться...

548. «Явный» меньшевик возмущается с места:

— К старому режиму поворачиваетесь?

549. Перекрывает выкрики спокойный бас Свердлова:

— Нас демагогией не испугаешь! Большевики не таких демагогов видали: и правых эсеров, и меньшевиков, и левых эсеров, и монархистов... всякой твари по паре! (В зале смешок.) И со всеми, слава богу, справились, справляемся и справимся...

Большая часть зала аплодирует.

550. Миронов украдкой пишет Зине записку. Зина поспешно рвет на мелкие части записку.

551. Продолжает Свердлов:

— Вот тут кто-то, выступая от нижегородских пролетариев...

552. Матрос вскакивает с места и хлопает себя по ляшке, где висит наган, вызывающе кричит:

— Я выступал от нижегородских пролетариев!

Стоит и красуется матрос.

553. Ленька незаметно пробирается, садится на стул сзади матроса.

554. Повелительно приказывает Свердлов матросу:

— Сядьте!

555. Матрос моментально садится, но... место занято. Он оглядывается, видит Леньку, хочет поднять шум, но у Леньки и окружающих такой угрожающий вид, что он, пригибаясь, уходит в задние ряды. Ленька торжествует.

556. Миронов раздраженно стучит по стакану.

Свердлов так же спокойно продолжает:

— И зря выступали! Никакой вы не нижегородский и не пролетарий. Я нижегородцев знаю. К сожалению, их тут мало. А вы, насколько мне память не изменяет, каялись у меня в кабинете, что на V съезде вы были среди левых эсеров! И моряком вы тогда не были. Да на вашем жаргоне ни один уважающий себя моряк говорить не станет. Фальшивка! Не моряк вы, не нижегородец и не пролетарий. Так какого же чорта вы выступаете от имени нашей партии?

Возмущенный шум в зале.

557. Матрос выбирается из зала.

558. Миронов поспешно заявляет:

— Это верно, он был у левых эсеров, но... Перековали... Он теперь наш.

Свердлов повернулся к Миронову, говорит со злой иронией:

— Ваш? — с усмешкой. — Ваш — еще не означает ленинский!

559. Владимир Ильич учит нас так:

«Задача управления ставилась и решалась нами на другой же день после 7-го ноября 1917 года, но до сих пор, пока сопротивление эксплоататоров принимало еще форму открытой гражданской войны, до сих пор задача управления не могла стать главной, центральной. Теперь она стала таковой. Мы, партия большевиков, Россию убедили. Мы Россию отвоевали у богатых для бедных, у эксплоататоров для трудящихся. Мы должны теперь Россией управлять. И все своеобразие переживаемого момента, вся трудность состоит в том, чтобы понять особенности перехода от главной задачи убеждения народа и военного подавления эксплоататоров к главной задаче управления. И это — самая благородная задача, ибо лишь после ее решения в главных и основных чертах можно будет сказать, что Россия стала не только советской, но и социалистической республикой».

— А ваш губком во главе с Мироновым мыслит не по-ленински, и поэтому вся политика его чужда линии партии. Вот почему, товарищи, нам придется поставить вопрос о снятии Миронова и всего бюро губкома.

560. Миронов побледнел. Рука, державшая карандаш, за-

дрожала и мелкой дробью забила карандашом по стакану. Зина нахмурилась, быстро отодвинула стакан. Миронов взял себя в руки.

561. Ленька не спускает глаз с Свердлова.

562. Свердлов заканчивает:

— Да здравствует наша непобедимая коммунистическая партия и ее вождь товарищ Ленин!

563. Аппарат движется по залу. Коммунисты встают и приветствуют аплодисментами Свердлова.

564. Аппарат также быстро движется по пустынному бульвару, по берегу Волги. Ветер, лужи, арки с лампами обветшали. Миронов, подняв воротник, быстро идет по бульвару и его все еще сопровождают отголоски овации и аплодисментов.

565. Зина догоняет Миронова. Некоторое время они идут рядом молча. Наконец она мягко взяла его под руку. Он не обернулся, лишь машинально похлопал ее по руке. Опять молчание.

Зина пробует заговорить:

— Костя... Я понимаю, что тебе сейчас очень тяжело.. Яков слишком резко выступил сегодня...

Миронов раздраженно перебивает ее:

— Яков — бурбон! Да, да, бурбон, самодур! Видите ли — он желает управлять... Бюрократ... Возомнил себя государственным деятелем.

Зина поглаживает руку Миронова, она ищет слова, которые бы его не задели.

— Предположим, он неправ, но... но, Костя, милый, прав ли ты?

Миронов резко выдернул руку:

— Оставь, Зина, свои дурацкие вопросы...

Он идет и бормочет почти про себя:

— Нет... теперь скорей в армию... В армии мы поговорим по-другому...

Зина тихо возражает:

— Но тебя могут не пустить в армию..

Миронов опять окрысился:

— Пусть попробуют! Меня потребует Троцкий... Поеду на Украину, там будет несколько иной стиль работы.

Они опять идут молча. Миронов продолжает бормотать:

— Интересно все же, кто это наябедничал на меня Якову? Неужели Трофимов?.. А я, дурак, сколько времени потратил, чтобы обтесать этого хама...

Зина не выдержала:

— Как не стыдно, Костя! Причем тут Трофимов?... Трофимов преданнейший большевик...

Миронов опять перебивает ее:

— Преданнейший холуй! Я знаю, он был у Якова перед отъездом в армию... Наверное, шпионит за нами...

Зина вздрогнула:

— За нами? За кем это — за нами?!..

Миронов со сдержанной досадой:

— А ты не торопись понять все сразу, Зина. Когда потребуется, я сам все тебе объясню.

Он даже взял ее сам под руку.

Зина:

— Хорошо, Костя, ты требуешь от меня подчинения — я подчиняюсь... Я хочу верить тебе, но мне кажется последнее время, что я вдруг оглохла, ослепла... Я чувствую, что ты о многом умалчиваешь...

Миронов закуривает папиросу и то ли случайно, то ли нарочно ничего не отвечает Зине.

566. Они подошли к беседке, знакомой нам по ярмарочному гулянью. Переплет ее поломан, вместо скамьи торчат полусгнившие остатки, а от статуэтки Амура осталось лишь некое облупленное подобие...

Миронов остановился у обшарпанной колонны, он чиркает одну за другой спички, стараясь прикурить на холодном ветру. Зина вошла в беседку. Перед ней величественный даже в эту неуютную серую погоду, волжский пейзаж. Она говорит задумчиво:

— А помнишь, Костя, как много лет назад, вот здесь, на этом самом месте, мы поклялись в верности друг другу...— Зина подошла к Миронову,—и в верности революции...

Миронов обрывает ее желчно:

— Перестань юродствовать, Зина! Как глубоко еще сидит в тебе эта интеллигентская гниль... Вечное самокопание!..

Не говоря ни слова, Зина резко повернулась и ушла вниз по дорожке, ведущей к Волге.

567. Миронов сначала сделал движение ей вслед, потом досадливо притушил недокуренную папироску о сломанную статуэтку безносого Амура.

568. И такой же Амур, только позолоченный, на пышной раме, окаймляющей плохое гостиничное зеркало, в гостинице в номере Свердлова.

569. Полно народу. Пожилой рабочий жалуется:

— Зажали! Во как зажали! Слово сказать не дают!

Возмущается Свердлов:

— Что же вы в Москву не приехали? Давно бы распутали. Тут и ваша вина...

Смущенно мнется рабочий:

— Признаться, Яков Михайлович, Миронов тобой козырял. Ты прислал его, уполномочил... Сам понимаешь...

570. Входит Зина. Свердлов поднимается к ней навстречу:

— Хорошо, что к нам пришла. Видела Костю? Чебось ру-

Арт. Н. Горлов в роли Миронова

гает меня обязательно «бурбоном». Говорил «бурбон»? Признайся?
Зина немного смущенно кивает головой. Все засмеялись. Свердлов говорит с улыбкой:
— Так я и знал. Ничего! Если он не враг, а только ошибается, то надо его исправить, учить, помогать. Пошлем его на низовую работу, авось, еще какую-нибудь пользу принесет.
571. Входит Миронов.
— А вот и он, легок на помине!
Миронов криво улыбается:
— А я так и знал, что здесь собрание.
Народ при входе Миронова отходит от Свердлова и группами уходит. Свердлов указывает на стул рядом с собой:
— Ну, поговорим по-большевистски, по совести...
572. Зина очень напряженно слушает, отвернувшись спиной к разговаривающим.
573. Миронов:
— Я рад... Очень рад поговорить... Я вот гулял и много передумал... Ты прав, Яков, правильно меня ругал...
574. Зина быстро обернулась, смотрит пристально на Миронова. Глаза ее широко раскрыты, она как будто увидела его впервые.
575. И Миронов, которого мы видим опять на съезде, зябко поежился и обернулся в сторону Зины.
576. Так же, как и тогда в гостинице, смотрит на него Зина, сидящая рядом с доктором и Акимом.
577. Раздался звонок. Доктор взял Зину под локоть:
— Идем, Зина, сейчас начнут. Владимир Ильич приехал.
578. Все встали и пошли в круглый зал.
579. Комната опустела. Только Миронов, сделав несколько шагов, вернулся. Затем прислонился к косяку двери. Напротив него овальное зеркало. На его темной поверхности неясно отражается фигура Миронова. Миронов закинул голову, закрыл глаза... и сквозь амальгаму зеркала начинают проступать перед приближающимся аппаратом очертания большой, шумной комнаты, наполненной людьми и табачным дымом.
580. Это «Кафе поэтов» восемнадцатого года... За столиками матросы, военные, бывшие дамы, молодые люди в пиджачках... За буфетом торгуют «аристократы» простоквашей и домашними сладостями.
581. На эстраду выходит Маяковский. Несутся крики:
— Долой!
Их покрывают аплодисменты.
Кричат:
— Браво! Даешь! Маяковский!
582. Какой-то тип в пиджачке кричит, приставив руки рупором ко рту.
— Маяковский, как поэт, давно кончился...
Зычный бас, откуда-то из-за столиков заорал:
— Тише!
583. Наступила неожиданная тишина и раздался мяукающий и томный голос женщины декадентского вида:
— Сколько вы получаете за агитки, Маяковский?
584. Маяковский не теряет спокойствия:
— Сейчас отчитаюсь.
585. — Долой! Долой!
Стучит палками за одним из столов какая-то разношерстная компания.
586. Моряки встали, шумно аплодируют.
587. Компания подчеркнуто богемского вида занимает один столик у самой эстрады. Один из них щупленький, маленький кричит под одобрительные возгласы его компании:
— От великого до смешного — один шаг...
Маяковский делает шаг к краю эстрады и оказывается рядом с кричавшим, говорит:
— Даже меньше.
Хохот, аплодисменты.
588. Но их покрывает зычный голос Маяковского:
«Орут поэту:
«Посмотреть бы тебя у токарного станка.
А что стихи?
Пустое дело!
Небось работать — кишка тонка»
Может быть
нам
труд
всяких занятий роднее.
Я тоже фабрика,
А если без труб
то, может
мне
без труб труднее».
589. Поближе к двери, в стороне, сидят за столиком Смайльс и Казимир Петрович. Смайльс почти не изменился, у него такое же розовое сияющее лицо, только прибавилось седины. Одет он теперь, как одевались иностранные рабочие делегаты, посещавшие советскую Россию. Казимир Петрович наклонился к Смайльсу, говорит заискивающе:
— Значит, не все еще пропало — раз вы здесь.
Тот невозмутимо раскуривает сигару:
— У нас солидная фирма.
Заинтересован Казимир Петрович:
— У вас оплачивают штатно или аккордно?
Смайльс даже не взглянул на Казимира Петровича. Тот смущен:
— Это, конечно! Хорошо поставленное дело всегда прибыльное.
590. В кафе вошел Миронов, прошел мимо зеркала, расписанного футуристическим узором, остановился на минуту, оглядел себя. В зеркале отразился Миронов в элегантом кожаном пальто, красиво стянутом у пояса. Маузер в деревянном футляре, краги, на голове кожаная фуражка с авиационными очками, на руках кожаные с крагами перчатки. Он доволен собой.
591. Миронов подходит к Смайльсу. Казимир Петрович предупредительно пересаживается за столик рядом.
Смайльс взглянул на часы:
— Русские всегда любят опаздывать...
Миронов небрежно бросает:
— Всегда на полчаса... Итак?
Смайльс лениво пыхнул сигарой:
— Беремся помочь организационно (кивнул на Казимира Петровича). Он будет для связи.
Миронов недоволен, брезгливо поморщился:
— Чорт... Царский шпик все-таки...
Смайльс едва заметно усмехается:
— Вы же любите старых специалистов, а он пятнадцать лет знает вашу партию.
592. Казимир Петрович внимательно прислушивается к разговору:
— Господи, вами кормимся...
593. На эстраде читает Маяковский:
«Товарищи в рабочей массе,
Пролетарии тела и духа
Лишь вместе
Вселенную мы разукрасим
И маршами пустим ухать
Отгородимся от бурь словесных молом
К делу!

Работа жива и нова
А праздных ораторов
На мельницу!
К мукомолам
Водой речей вертеть жернова».

594. Девушка подносит пирожные и простоквашу к столику Смайльса.

После последних слов Маяковского публика неистовствует: Смайльс также аплодирует.

595. Мимо их столиков идет к выходу Маяковский, заметил Миронова.

Миронов здоровается, небрежно спрашивает:

— Вы все стихи?

Маяковский задерживается у стола:

— Стихи! А вас, говорят, из Нижнего выгнали?

Миронов взбешен:

— Но, но... без хамства!

Маяковский пошел, бросает через плечо, враждебно посмеиваясь:

— А теперь, какая вам будет выдача от Льва Давыдыча?

Миронов шипит ему вслед:

— Приспособленец!

596. Смайльс с аппетитом ест простоквашу, говорит Миронову:

— Послушайте... 2 марта открытие съезда компартии Украины, тогда же соберется III Всеукраинский съезд Советов... Вы не находите, что Ленину надо посетить этот съезд?

Миронов нервно:

— Но если Сталин или Свердлов будут в Москве, они сорвут его поездку...

Смайльс прищурился:

— Вы, русские, ужасно любите все начинать с «если». Поедет один из них. Неважно, с кого начинать. А начать давно пора. Дайте на это дело верного человека, а вам лично рекомендуется форсировать вашу поездку в армию... и действуйте, чорт возьми, действуйте энергичнее!

597. Рассвет. Легкий туман. Талый снег. На краю обрыва стоят трое людей.

598. Среди них Трофимов. Он без гимнастерки, без шинели.

599. Напротив стоит Миронов, представители частей. Среди них нижегородский матрос.

Миронов читает приговор:

— А посему, руководствуясь революционной совестью, комиссара Николая Трофимова, комиссара Литвиненко и политрука Дрезина, первого за подрыв авторитета военспецов и попытку покинуть свою часть под видом командировки в Москву, т. е. за дезертирство, а второго и третьего за агитацию против штабного руководства и попытку укрыть дезертира — расстрелять. Приговор привести в исполнение немедленно.

Матрос командует приговоренным:

— Разувайтесь!

600. Трофимов не спешит исполнить приказ. Он смотрит на Миронова.

— Так, теперь я тебя до конца всего понял. Значит, предатель революции ты! До последней минуты не понимал еще.

Разувается Трофимов.

— Ну, что, Миронов, твоя пуля меня не обманет?!

Он держит сапог в руке.

— Одно мне сейчас до горла больно: не узнает про тебя правду Михалыч.

Кричит матрос:

— Скидавай сапоги, говорят!

601. — На!

Исступленно кричит Трофимов. И он швырнул сапогом в Миронова. Тот успел наклониться, и сапог пролетел мимо.

602. Кричит Трофимов Миронову:

— Не скроешься! Революция тебя найдет!

603. Миронов выстрелил:

— Да здравствует Ленин! — успел крикнуть Трофимов и упал мертвый.

604. Миронов вздрогнул, очнулся в предсъездовском коридоре.

605. Перед ним стоит Дзержинский, очевидно, вышедший из зала съезда:

— Что с вами, Миронов?

Миронов стер платком влажный лоб, ответил тихо:

— С ним ушла лучшая часть моей молодости!

Он глубоко и тяжело вздохнул.

Дзержинский отошел. На последних словах Миронова из зала съезда выбежала Зина. Ей, очевидно, тяжело от нахлынувших воспоминаний.

606. Миронов участливо подошел к ней:

— Зина, мне нужно поговорить с тобой...

Она ответила резко:

— Уйди, Миронов! Ты лжешь, ты все время лжешь, я задыхаюсь от твоей лжи...

Миронов круто повернулся и вошел в зал заседания.

607. Зина обессиленная прислонилась к притолоке:

— Ложь... Ложь... Если бы Яков знал. Если бы он знал...

И как бы в ответ на эти слова, мы слышим шопот Леньки:

608. — В том-то и дело, Зинаида Васильевна, что он ничего не знает! И вы ему про Трофимова ничего не говорите, он ведь любил его очень... Уважал... Да и я... и все...

Ленька судорожно вздохнул.

Мы видим его и Зину в столовой в квартире Свердлова.

— Выздоровеет Михалыч — тогда все равно узнает, а сейчас, Зинаида Васильевна, ни-ни... У него сегодня на градуснике 40 было.

Зина молча проходит в дверь, тихо приоткрывает ее и проходит в комнату больного Свердлова.

609. Ленька прикрыл дверь, отошел на цыпочках к телефону, снимает трубку:

— Комендатура? Доктор Лейбсон еще не проходил? Смотрите, пропуск не задерживайте... Ладно...

Он тихо положил трубку.

610. В комнате Свердлова опущены шторы. Яков Михайлович сидит в кресле, он лихорадочно оживлен, изредка прикладывает пузырь со льдом к воспаленному лбу. Зина сидит рядом, она привстала, хочет уйти. Яков Михайлович быстро останавливает ее:

— Нет, нет, посиди еще, Зина. Мне совсем нетрудно говорить. Расскажи мне все про себя, мы ведь давно не виделись...

Зина опять опустилась на стул:

— Ну что же рассказывать, Яков...

Она помолчала немного:

— С Мироновым я разошлась... — и, отвечая на вопросительный взгляд Свердлова, она продолжала. — Мы с ним последнее время были совсем, как чужие... Он жил своей жизнью, я — своей... Раньше нас связывала работа, партия, а теперь у меня такое чувство, будто мы с ним и не в одной партии... У него появились новые друзья... Они запираются... У него в комнате шушукаются... совещаются... При мне молчат... и, наконец, эта история с Трофимовым...

611. Ленька, тихонько вошедший в комнату с питьем, делает за спиной Свердлова умоляющие предостерегающие жесты.

612. Зина осеклась, замолкла, уткнулась в носовой платок. Яков Михайлович ничего не заметил, он ласково потрепал Зину по руке:

— Это ничего, Зинуша, ничего. Пройдет. Трудно, конечно и неделикатно вмешиваться в чужую жизнь, но мне кажется, что ты поступила правильно...

Он задумался.

— А Трофимов, действительно, раньше всех нас раскусил Миронова. Николай замечательный человек.

Яков Михайлович оживился:

— Как он вырос, Зина... На моих глазах, да и на твоих.. Помнишь Нижний... Из малограмотного озорного парня вырос в настоящего большевика, в настоящего ленинца. И недаром твой Миронов и иже с ним так не любят его.. Сейчас же после съезда вызову его из армии, я ему приготовил большую и ответственную работу...

Его перебивает Ленька:

— Михалыч, а Михалыч!.. Тебе лечь надо!..

— Ленька, не перебивай меня... Мне же трудно сразу три дела делать... И тебя ругать, и к съезду готовиться, и с Зиной разговаривать... Ну, не приставай, уйди хоть на минуточку...

613. Дверь открылась и в комнату быстро вошел доктор Лейбсон.

614. Свердлов увидел доктора, хочет встать:

— Миша, доктор мой золотой!

Доктор взволнован. Он мягко, но решительно удерживает Свердлова в кресле:

— Тише, тише, Яков, я к тебе сначала как к больному...

— Хорошо... хорошо... Но ты все-таки свинья, Миша! Живешь в Москве и не приходишь. Мой дорогой, мой сердечный, скромный друг!

Доктор берет пульс, качает головой:

— Яков, моментально в постель!

Яков Михайлович отрицательно качает головой, показывает на материалы к съезду.

— Яков, ты хочешь мне испортить всю радость встречи с тобой?

Яков Михайлович уступает:

— Хорошо, Миша, даю тебе слово, что буду делать все, что велишь, только пойми ты тоже, что я не могу не быть на съезде партии... Постой... постой... я что-то хотел сказать...

615. Доктор ведет и укладывает его в постель.

— Я что-то хотел сказать очень важное... нужное... Да, ты — свинья! Или я уже тебе это сказал?!

— Яков, дорогой, ты очень болен, тебе нужен полный покой. У тебя ведь очень большая температура.

616. Зина, не отрывая глаз от Якова Михайловича, тихонько и незаметно уходит.

617. — Много очень болтаю?.. Сейчас замолчу... Да, вспомнил... Мы сейчас организуемся всерьез, очень всерьез, потому что в длительность передышки, которую мы получили от врага, мы плохо верим... Я тебя направляю на организацию санитарного дела в новой Красной Армии.

Лейбсон кладет руку на руку Свердлова, хочет возразить ему:

— Яков, дорогой, дня через два поговорим, обсудим...

— Нет, нет... мне будет тогда очень некогда... ведь съезд... Знаю, знаю... ты будешь уверять, что не сумеешь... Но я тоже не умею быть председателем ВЦИК... Это, конечно, между нами, я никому этого не говорю и ты тоже не говори... Ну, давай о деле... Я сейчас позвоню...

Свердлов тянется к телефону. Доктор берет трубку из рук Якова Михайловича, но он не хочет уступить.

— Я не могу без телефона.

618. В комнату вошел Ленин, он сразу решительно требует:

— Яков Михайлович, доктора надо слушать и телефон немедленно убрать! И лежать спокойно!

619. Ленька быстро убирает телефон. Свердлов провожает его жадными глазами.

620. Ленин садится около постели Свердлова, тот просит:

— Вы бы подальше от меня, Владимир Ильич, а то еще заразитесь...

— Пустяки, Яков Михайлович, лежите спокойно, доктор хочет вас выслушать.

621. Доктор склонился к нему, выслушивает сердце. Он медленно поднялся от изголовья Свердлова.

Свердлов ослабел, лежит с закрытыми глазами:

— Владимир Ильич, этот доктор — мой большой друг... Надеюсь, у тебя, Миша, теперь будет больше дел ко мне и мы будем видеться гораздо чаще...

Потом открыл глаза и улыбнулся:

— Мы найдем, мы украдем для этого время у государства.

622. Профессиональная выдержка покидает доктора, он беспомощно посмотрел на Владимира Ильича и отошел в сторону, чтобы скрыть свое горе. Он передает Леньке пустой пузырь для льда.

623. Ленька берет пузырь и чашку, огромную цветистую чашку с надписью золотом: «На добрую память» и тихонько на цыпочках идет к двери.

624. Свердлов впадает в беспамятство:

— Владимир Ильич, надо собрать материалы к съезду... здесь резолюции...

Ленин кладет руку на лоб Свердлова, успокаивает его:

— Дорогой Яков, все будет сделано, родной... лежи спокойно...

Свердлов затих.

625. В столовую, где стоят Ленька и Аким, входит доктор. Доктор берет машинально полотенце с плеча Леньки и профессиональным жестом тщательно вытирает сухие руки. Вышел Ленин.

Мучительная пауза.

Ленин осторожно отбирает у доктора полотенце, спрашивает:

— Доктор, как?

— Все зависит от сердца...

626. Тревожно переглянулись Ленька и Аким.

— Ему осталось жить несколько часов...

627. Выпала из рук Леньки от неожиданности узорная цветистая чашка с надписью «На добрую память». Она падает очень медленно и, когда должна была коснуться пола...

628. Вздрогнул Ленька, стоящий на часах у дверей съезда. И за кадром раздался тихий звон разбитой чашки.

629. С трибуны съезда заканчивает свою речь Владимир Ильич Ленин:

— Память о товарище Якове Михайловиче Свердлове будет служить не только символом преданности революционера своему делу, не только образцом сочетания практической деятельности и практической умелости, полной связи с массами, с уменьем их направлять, но будет служить и залогом того, что все более и более широкие массы пролетариата пойдут все вперед и вперед к полной победе коммунистической революции.

Товарищи, я предлагаю почтить его память вставанием.

630. Встают делегаты.

631. Встает доктор.

632. Встает Аким.

633. Вытягивается на часах Ленька, рядом с ним Зина.

634. Встает тяжело Миронов.

635. И сквозь траурную тишину, наступившую под куполом круглого кремлевского зала, который с тех пор зовется «Свердловским», доносится звон кремлевских часов.

Еще раз о строении вещей

Проф. С. М. Эйзенштейн

В книге по режиссуре, которую я пишу, между разными иными проблемами мне приходится отмечать один любопытный факт.

А именно тот, каким образом в области композиции находит свое приложение общедиалектическое положение об единстве противоположностей.

Оно находит свое выражение в том обстоятельстве, что в любых данных композиционных условиях одинаково верны и впечатляющи как прямое решение, так и прямо ему противоположное.

Это явление имеет место и в самой сокровищнице выразительных проявлений человека — в самой природе.

Так например, в момент ужаса человек не только отступает от того, что внушает ему ужас, но столь же часто, как завороженный, тянется и приближается к тому, кто этот ужас вселил.

Так «тянет» к себе край обрыва. Так «тянет» преступника к месту совершенного преступления, вместо того чтобы мчаться от него. И т. д. и т. д.

В композиции же, черпающей свой опыт из материала действительности, эти обстоятельства можно обнаружить сразу же даже на самых тривиальных примерах.

Если, например, решено, что определенный момент роли должен проводиться на исступленном крике, то можно с уверенностью сказать, что так же сильно будет действовать в этом месте — еле слышный шопот. Если ярость решается на максимальном движении, то не менее впечатляюща будет полная «окаменелая» неподвижность.

Если силен Лир в бурю, окружающую его безумие, то не менее сильно будет действовать и прямо противоположное решение — безумие в окружении полного покоя «равнодушной природы».

Из двух противоположностей одна обычно более «ходкая» и привычная. И поэтому она первая и приходит в голову. Вторая же действует неожиданнее и острее, неся с собой свежесть непривычного. Вспомним хотя бы головокружительный эффект негритянской синкопированной джазовой музыки, где единый для всякой музыки принцип ударности решен противоположно тому, как к этому приучено ухо европейца.

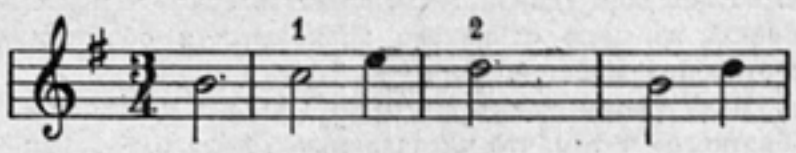
«Король джаза» Поль Уайтмэн в своей автобиографии пишет: «...джаз — это способ говорить о старых вещах новым ритмом, который заставляет их казаться новыми...

...Первый удар в такте, который в нормальных условиях акцентируется, здесь смещается, и акцентируется второй, третий и даже четвертый».

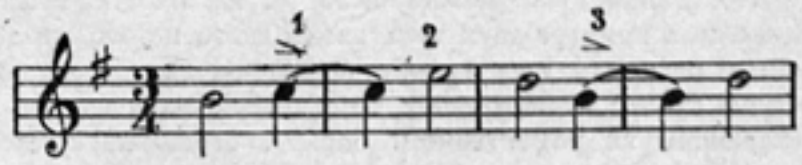
Это легко проиллюстрировать на любом знакомом музыкальном отрывке.

Возьмем для примера «Home, Sweet Home».

Вот его оригинальная форма:



Теперь «оджазим» этот отрывок. Джаз-вальс:



и т. д. «Jazz» by Paul Whiteman New York, 1926, стр. 119.

Джаз очень быстро завоевал себе популярность, но очень часто внедрение подобной «непривычной» противоположности дело весьма и весьма нелегкое.

Как зло, например, нападает Дюма-отец на «Театр Франсэ» как раз за то, что этому театру совершенно недоступно понимание поэзии неподвижности («la poesie de l'immobilité»).

И тот же Дюма-отец приводит один из самых красноречивых примеров о действенности прямых и обратных решений в композиции актерской игры. Он записан в его воспоминании «Souvenirs dramatiques et littéraires».

Новую пьесу Дюма «Антони» должна была играть знаменитая м-ль Марс. Дюма не поладил ни с ней, ни с театром, не понимавшими драмы, и в самый разгар репетиций унес свою пьесу.

Пьесу он перенес в другой театр, где роль Адели должна была играть другая знаменитость — молодая м-ль Дорваль.

«...Роль шла у нее блестяще.

Мучило ее только одно место в роли, которое она никак не могла найти.

«Но я погибла» («Mais je suis perdue moi!») — должна была она воскликнуть, узнавая о приезде мужа, которому она изменяет с Антони...»

Ей никак не удавалось произнести эту фразу. «...И вместе с тем она чувствовала, что произнесенные правдиво эти слова производили бы громадное впечатление.

И вдруг ее как бы озарило.

— Ты здесь, мой автор? — спросила она, приближаясь к рампе, чтобы заглянуть в оркестр.

— Да... В чем дело? — ответил я.

— Каким образом м-ль Марс произносила слова: «Но я погибла»?

— Она сидела и с этими словами вскакивала.

— Так, — произнесла Дорваль, возвращаясь на свое место, — я буду стоять, а с этими словами сяду...»

В угаре успеха ее партнер Бокаж забывает нужным образом повернуть для этой сцены кресло. Но Дорваль, охваченная страстью, не считается с этим.

«...Вместо того, чтобы упасть на подушки кресла, она упала на его ручку, но с таким криком отчаяния, в котором прозвучала такая боль израненной, разорванной и разбитой души, что весь зал вскочил со своих мест».

«Обратное» решение оправдало себя не менее сильно, чем «прямое».

Конечно, чисто механическое построение противоположности, не вырастающее из подлинного ощущения противоположности внутри самого явления, или еще точнее — не вырастающее из возможного противоречия внутри самого отноше-

ния к явлению, никогда не будет достаточно убедительно.

Оно останется поверхностной игрой контрастов по отношению к общепринятому, и никак не подымется до воплощения единой темы, представленной в менее привычной из двух одинаково возможных и обоснованных противоположностей.

Ведь «формальное» на первый взгляд построение «от обратного» в том, что сделала м-ль Дорваль, — лишь кажущееся.

По существу же можно было бы на этом маленьком единичном примере двух трактовок одного и того же движения раскрыть всю борьбу противоречий двух сценических стилей игры, борьбу пережитков классицизма со сметающим их романтизмом, борьбу, отражавшую сложные социальные процессы начала XIX века.

Противоположность решений в нашем примере есть лишь отражение противоположности традиций, с которыми уходила «классическая» актриса м-ль Марс и с которыми вступала «романтическая» актриса м-ль Дорваль.

Легко «арифметически» вычислить и третье решение, которое несмотря на всю неожиданность может оказаться одновременно противоположным обоим предыдущим решениям:

Сыграть эту сцену не на размахе движения вверх или вниз — безразлично, на сдержанном движении и на чистой интонации.

Но и в этом случае под этой «арифметикой» лежит сложнейший общественный процесс, отразившийся в том стиле игры, о котором писали друг другу одни из первых деятелей такого нового театра:

«...Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикуляцией, а грацией...» (Письма А. П. Чехова О. Л. Книппер).

Разве неудивительно, что то, что для нас сейчас является возможными частными вариантами отдельных сценических решений, когда-то было типом единственно возможных стилистически-типовых разрешений. Разрешений, к которым артисты приходили через сложную борьбу, сопровождавшую освоение новой художественной идеологии.

Совсем неудивительно.

Мы — наследники всего неимоверного запаса прошлого человеческой культуры.

Наше искусство в своих оттенках, в стилистических особенностях, в жанрах и просто в отдельных своих чертах включает в себя опыт того, что для до-синтетического этапа истории искусств являлось ведущим знаком для целых эпох, для целых стилей, для целых этапов художественной идеологии.

И то, что когда-то выковывалось в искусстве на плацдармах смены стилей, сейчас является средствами для вариаций и оттенков внутри единого нашего стиля социалистического реализма, который помимо всего нового и небывалого, что он сам несет в себе, может в многообразии своих частных произведений загораться любым оттенком того, что когда-то было вынуждено и обречено быть единственно возможным исчерпывающим цветом.

Однако условие внутренней обоснованности выбора того или иного оттенка или той или иной противоположности внутри его остается в силе и на сей день. Так же и замена одной другою. Так благополучен пример с м-ль Марс и м-ль Дорваль и не только в условиях исторического сдвига и смены стилей.

Подобных же случаев можно было бы привести немало. При этом за аналогичными примерами придется ходить даже не так уж далеко. Пожалуй, самым приметным случаем, нашедшим достаточно большой отклик, был случай, произошедший на нашем же советском экране.

Это случай со стилистическими особенностями фильмов Стачка и все того же Броненосца.

Как сейчас помню период, когда стилистически задумывался цикл К диктатуре, из которого реализованным оказался только первый фильм. Даже место помню, где об этом говорилось.

Местом был изгиб стены ныне снесенного Страстного монастыря. Мимо него шел путь из когда-то гремевшего «Кино Малая Дмитровка, 6», славившегося постановкой самых головокружительных фильмов американской продукции. Здесь прошли Робин Гуд и Багдадский вор, Серая тень и Дом ненависти.

Как перебороть эти «гиганты» американского киноразмаха на этапе первых робких шагов нашей собственной кинематографии?

Как заставить наше молодое кино прозвучать собственным голосом сквозь хаотический грохот американо-европейской продукции, владеющей всеми тонкостями ремесла и производства? Где найти фабулы, по остроте своей способные перещеголять американские сюжеты?

Где найти отечественные «звезды», способные своими излучениями затмить «созвездия» американских и европейских светил кинематографа?

Где найти такого героя, который своей индивидуальностью сразу мог бы положить «на лопатки» корифеев буржуазного кино?

Задачей стояло не просто сделать хорошую картину. Задачей стояло и на этом участке — на участке культуры — нанести буржуазии удар, противопоставиться ей и культурой и искусством. Заставить ее слушать и уважать то, что идет от молодой Страны Советов, загадочной и неведомой для Европ и Америк тех лет.

Буйство двадцатишестилетнего возраста рисовало себе все это какой-то прометеевской задачей.

А решение приходило и возникало почти «математически».

Фабула более острая, чем американская. А что, если отказаться от фабул вообще? «Звезды», превосходящие американо-европейские.

А что, если сделать для того времени неслыханное — фильм без «звезд»?

Индивидуальность более значимая, чем индивидуальность общепринятых киногероев.

А что если отказаться от единичной индивидуальности вообще и строить на совершенно другом?

Что, если сделать «все наоборот»: упразднить фабулу, выкинуть «звезды», а в центр драмы вдвинуть массу как основную «драматическую персону», ту самую массу, на фоне которой было принято играть актерским единицам[1].

Так почти обратным формальным ходом решения «от обратного» формулировались те стилистические особенности нашего кино, которые на целый ряд лет легли как определяющие своеобразие его облика.

Конечно, было бы наивно полагать, что подобная «математика» могла породить то, что для своего времени было характерно и до конца выразительно.

Раскрепощение сознания от всего того строя пред-

[1] Незабываем в этом отношении отзыв об уже реализованной Стачке со стороны одного из старейших актеров русского кинематографа, покойного Салтыкова, одобрительно сказавшего после просмотра: «На этом фоне бы... меня».

ставлений, которые связаны со строем буржуазным. Новый мир, раскрывшийся с победным вступлением нового класса на арену мировой истории. Победивший Октябрь и победоносно вступавшая идеология победившего пролетариата.

Вот те предпосылки, из которых выслушивались возможности новой речи в культуре и искусствах.

И как противоположны и взаимоисключающи идеологии этих двух классов. Так же противоположными не могли не оказаться те стилистические особенности, которыми в момент острейшего столкновения говорили эти классы в искусстве.

Более глубоких внутренних корней для с виду просто «формально» противоположных решений найти и обнаружить просто невозможно.

Но само это явление вообще гораздо более распространено, чем может показаться тем, кто любит рисовать воображаемые картины того, как должны создаваться произведения, вместо того чтобы подмечать, как они действительно создаются.

Правда, многие авторы тоже стараются излагать историю творчества тех или иных произведений, подгоняя их под какие-то канонические формулы.

Слишком мало пишется честно и откровенно о том, как задумывались и осуществлялись те или иные вещи.

Анекдотические детали, неожиданности или кажущиеся случайности отнюдь не снимают всем известных основных закономерностей возникновения произведений.

Но эти подлинные детали творческих биографий дают живую ощутимость процесса творчества, а не отвлеченную абстрактную схему, меньше всего созвучную с таким полнокровным процессом, как творчество.

Вот еще пример такой же откровенной страницы творческой автобиографии, очень близкой к тому, что мы приводили выше:

«В этом же сезоне я поставил «Цену жизни» в Москве в бенефис Ленского, в Петербурге в бенефис Савиной. И там и там успех определился с первого же акта и перешел в овационный.

...Цена жизни, вопрос самоубийства, двойного самоубийства — естественно предположить, что автор загорелся этой огромной моральной проблемой, что он был захвачен явлением повальных самоубийств и прочее и прочее. На самом деле было совсем не так. Автор сидел летом у себя в деревне и говорил себе, что теперь ему необходимо написать пьесу. По разным житейским соображениям необходимо. Какую пьесу, он еще и сам не знал; надо было еще искать тему. И вот однажды он ставит перед собой такой вопрос: современные драмы обыкновенно кончаются самоубийством, а что если я вот возьму да начну с самоубийства. Пьеса начинается с самоубийства, — разве не занятно?

А потом как-то автор еще поставил себе такую задачу: драматурги всегда пишут так, чтобы третий акт был самый боевой, эффектный... большая сцена ансамбля... А что если самый важный акт построить на дуэте. Да так, чтобы вот весь акт провели, положим, Ермолова с Ленским и чтоб интерес был захватывающий...

И даже когда пришла уже фабула, самоубийство все еще было только толчком для драматических положений. Помнится, было уже набросано два акта, а над моральной сущностью «ценности жизни» автор все еще не задумывался; пока этот вопрос сам по себе не поднялся над образами, сценами, обрывками наблюдений, как туман поднимается над болотом, кочками и кустарником...

Грибоедовская премия за лучшую пьесу сезона была присуждена за «Цену жизни»... («Из прошлого» Вл. И. Немирович-Данченко, стр. 68—72).

Здесь же хочется в заключение привести еще один пример построения от обратного, как средства просто прослыть оригиналом. Речь идет о термине, который неплохо бы ввести в оборот. Термин «обратное общее место».

«...Как-то зашел разговор о Достоевском. Как известно, Тургенев не любил Достоевского. Насколько я помню, он говорил про него:

— Знаете, что такое обратное общее место? Когда человек влюблен, у него бьется сердце, когда он сердится, он краснеет и т. д. Это все общие места. А у Достоевского все делается наоборот. Например человек встретил льва. Что он сделает? Он, естественно, побледнеет и постарается убежать или скрыться. Во всяком простом рассказе, у Жюль Верна, например, так и будет сказано. А Достоевский скажет наоборот. Человек покраснел и остался на месте. Это будет обратное общее место. Это дешевое средство прослыть оригинальным писателем». (С. Толстой. Тургенев в Ясной Поляне. «Голос минувшего», 1919, № 1—4, стр. 233).

Не берусь ни спорить ни соглашаться с Тургеневым. Но знаю, что на кино иногда для того, чтобы прослыть оригинальным, прибегают именно к этому методу. Так, например, львиная доля «загадочности» Марлэны Дитрих построена Штернбергом именно по этому принципу «обратного общего места». В таких картинах, как например Марокко, вся загадочность ее фигуры строится на том простом приеме, что она все утвердительные реплики произносит... с вопросительной интонацией. «Вы уже обедали?» и в ответ: протяжное «да-а...» с вопросительным знаком на конце. И публика сразу же предполагает нивесть какую таинственную связь с целым сонмом загадочных мотивов. А налицо всего навсего лишь... «обратное общее место».

◇

Так оправдывает себя в разных случаях по-разному правильность подмеченной нами композиционной закономерности. Вдаваться во все глубины, которые лежат под этим явлением, мы не будем, а постараемся проследить ее еще на одной области ее приложения. Ибо закономерность о правильности противоположного решения при соблюдении указанных выше условий верна не только для частных решений. Она оправдывает себя и на целой системе принципов, связанных с определенным композиционным строем.

Поэтому нарисованная нами в нашей предыдущей статье картина патетического построения была бы не совсем полной, если бы мы не привели еще примера противоположного типа построения, ведущего, однако, к патетическому эффекту такой же силы.

Пафос темы тоже может решаться через две противоположности, которыми всегда располагают возможности композиционного строя.

Пример прямого хода в построении пафоса мы показали на Потемкине.

Там мы указывали, что основной признак пафосной композиции состоит в том, что для каждого элемента произведения должно быть соблюдено условие «выхода из себя» и перехода в новое качество.

Мы приводили наблюдения над поведением человека в этом состоянии.

«...Сидящий встал. Стоявший вскочил. Неподвижный — задвигался. Молчавший — закричал. Тусклое — заблестело (глаза). Сухое — увлажнилось (выступили слезы) и т. д.

Об его речи мы писали:

«...Неорганизованная в своем обычном течении, она, патетизируясь, немедленно приобретает чеканку явно проступающей ритмичности... прозаичная в своих формах, она немедленно начинает искриться формами и оборотами, свойственными поэзии, и т. д.»

Наконец, по «Одесской лестнице» мы подробно разобрали это положение применительно к композиции.

Все это были примеры «прямого хода» в построении пафоса.

«Обратный» строй, дающий подобный же эффект, мы раскроем на другом примере.

Таким примером будет другой фильм высокого социального пафоса — Чапаев.

Пафос Чапаева несомненен и проверен на многих и многих миллионах захваченных им зрителей.

Однако, если кто-либо, прочитав мою статью «О строении вещей», попробует непосредственно приложить к Чапаеву данные исследования Потемкина, то он окажется в крайне затруднительном положении.

«Формулы» не подойдут.

И либо придется брать «под сомнение» формулы.

Либо... отрицать тот факт, что Чапаев — патетичен.

И то и другое будет неверно.

И секрет здесь в том, что Чапаев выстроен по второй противоположности, через которую проступает единый для обоих случаев принцип патетического построения.

Для столь совершенного произведения, каким является Чапаев, мы вправе ожидать внутри самой вещи «ключевой» сцены, где одно из решающих внутренних технических и стилевых условий непременно «прорвется» и в самое действие, или в самый диалог, или в самую ситуацию.

Это будет непременно наиболее для фильма запоминающаяся, наиболее для него «характерная» сцена или фраза.

В такой сцене обязательно проступит ключ к основам самой темы, ключ, который в то же самое время сможет оказаться и ключом к правильному пониманию композиции как воплотителя данной темы.

Именно в таком виде себя оправдала в Потемкине «Одесская лестница»: предельный сгусток драматизма фильма, она же оказалась и предельным заострением композиционных ходов, дающих возможность раскрыть их «тайну» и довести их вплоть до раскрытия самого метода.

Я думаю, что характерным для «метода» Чапаева при всем богатстве драматизма вещи, будет эпизод наименее драматичный.

Это, вне всяких споров и сомнений, эпизод: «Где должен быть командир».

Ибо это именно тот эпизод, который вносил в практику нашей советской кинематографии принципиально, стилистически и качественно — новое.

Ведь одной из самых пафосных черт Чапаева было то, что здесь герой не был поднят на пьедестал.

Что здесь герой показан не выделенным из человеческой среды, не стоящим над другими людьми, не скачущим впереди других людей.

Здесь герой показан плотью от плоти своего класса; внутри его; с ним; не только ведущим, но и прислушивающимся — настоящим народным героем.

Как был бы «экстатичен» образ рядового, которому место в рядах и который героем вырвался вперед.

Так же «экстатичен» образ героя, которому «по чину» место впереди рядов, когда он показан внутри рядов, — плоть от плоти их и ему подобных.

Когда герой подан так, что чувствуешь, что он — это мы; что он — это каждый из нас, рядовых; что он — это «мы с вами».

Этим достигнуто не снижение героя, не нивелировка его.

Этим показано, что в один уровень с героем стоят породившие его ряды.

Этим на уровень героя поднят весь породивший его народ.

В «Наполеоне» Абель Ганса есть одна замечательная сцена.

Наполеон, хотя еще и генерал Бонапарт, однако уже — Наполеон.

Он делает смотр войскам после какой-то победы в Италии.

В первом ряду войск — рядовой, бывший приятель Наполеона (его хорошо играет артист Колин). Он хвастает среди соседей своей близостью с Наполеоном.

Он может ее доказать: он нарушит дисциплину, он выйдет на шаг вперед из рядов и ему ничего за это не будет.

Он делает этот шаг вперед.

На скачущем коне приближается Бонапарт.

Бонапарт видит нарушителя.

Конь останавливается, как вкопанный.

Бонапарт узнает нарушителя.

Мертвая пауза.

Короткая резкая команда.

И... весь ряд солдат делает шаг вперед.

Щадя самолюбие друга, Бонапарт заставил не его сделать шаг назад в ряды, а приказал рядам сделать шаг вперед — к нему.

Резко повернут конь. Наполеон скачет дальше.

Колин в обмороке падает на руки соседей...

И трактовка, которая заставляет Чапаева, как бы отступить назад, как бы обратно стать в один ряд с прочими, по существу есть шаг, которым он заставляет всех звучать в ключе одинаковой с ним героики.

Ибо в Чапаеве нет разделения между полководцем — Бонапартом и рядовым — Колиным.

В нем — единство какое может быть только в армии побеждающего социализма.

Мы нашли ключевую сцену драмы не в драматической сцене.

И тот факт, что характерное для драмы о Чапаеве падает не на драматическую по действию ситуацию — уже глубоко примечателен сам по себе под углом зрения тех предположений, которые мы высказывали об «обратном» решении пафоса в этом фильме.

Присмотримся к этому обстоятельству более пристально. Для этого вглядимся в самый эпизод.

Спор идет о том, где должен быть командир. Все сходятся на том, что место командира впереди, с шашкой наголо.

И одна военная мудрость Чапаева говорит о том, что это не всегда так, что есть случай, когда командиру надлежит быть позади, с тем, чтобы к моменту преследования врага, однако, снова вырваться вперед.

Это — урок диалектики боя.

И исследователям пафоса, которые пожелали бы механически распространять положение о пафосе так, как они раскрыты на Потемкине и на Чапаеве, сам

фильм Чапаев мог бы дать такой же урок по вопросам диалектики композиции.

В известных условиях развернутой картины боя командир, которому надлежит быть впереди, должен быть позади. И эти обе противоположности его местонахождения, пронизывая друг друга в его действиях, в равной степени складываются в единство — в совершенное поведение командира в бою.

Совершенно так же в известных условиях внутреннего содержания темы строй пафоса тоже должен «мчаться не с шашкой наголо впереди», а «размещаться позади», т. е. итти не через противоположность, раскрытую на случае Потемкина, а путем обратной противоположности.

При этом обе, проникая друг друга, сливаются в единстве того общего метода патетической композиции, который мы раскрыли в предыдущей статье и который остается верным независимо от того, по которой из двух возможных противоположностей будет двигаться патетический строй той или иной вещи.

Действительно, в соответствующем месте статьи мы приводили примеры поведения человека в экстазе, человека, охваченного пафосом.

Мы говорили о глазах, на которых проступали слезы. Мы говорили о молчании, разражавшемся криком. Мы говорил о неподвижности, перебрасывавшейся в рукоплескание.

Мы говорили о привычной прозе, неожиданно переходившей в строй поэзии.

Но разве обратная картина этих явлений не будет соответствовать той же формуле «выхода из себя»?

Влажные глаза, внезапно высохшие. Пароксизм криков, внезапно умолкающий. Рукоплескание, внезапно остановившееся.

Вполне уместная возвышенная поэтическая речь, внезапно зазвучавшая... привычной прозаической разговорной речью.

Не это ли то же в своем роде, чем был для своего времени неожиданный эффект русского женского имени на страницах романов, привыкших к Элоизам, Клариссам, Алинам, Полинам и Селинам.

«..Ее сестра звалась Татьяна..
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим...»

Аналогии по существу здесь нет, конечно, никакой.

Речь здесь идет об исторически вовсе разном.

В связи с высокими образцами патетических фильмов первого типа никак не скажешь, что наша кинематография поступала подобно матери Татьяны:

«..Звала Полиною Прасковью
И говорила нараспев...»

Это было бы так же неверно и оскорбительно для нашего кино, как сказать, что с приходом Чапаева наша кинематография

«..Стала звать
Акулькой прежнюю Селину...»

Однако, если с поэтического языка нашего кино снять ироническую «Селину», а с высокой его прозы — унизительную «Акульку», то мы приблизимся к тому, что имело место в Чапаеве.

Действительно в Чапаеве то, о чем принято говорить строем гимна, приподнятой речью, стихом, было сказано простой разговорной речью.

Героика самого сюжета как бы сама, «в себе», уже звучит литаврами; но композиция заставляет изложение этого сюжета из вполне для него естественных и уместных форм «возвышенного письма» непрестанно перебрасываться в новое для него неожиданное качество — в бытовой прозаический строй.

Энгельс популяризировал память о м-сье Журдэне, напомнив всем о том, что тот не знал, что разговаривает прозой.

О сюжете Чапаева можно было бы сказать, что он, сам того не ведая, «от природы» говорит стихом.

Стих для подобного внутренно-взволнованного сюжета так же очевиден, обыденен, как прозаический строй речи для невзволнованного человека.

И сдвиг из естественно ожидаемой приподнятости стиля в нарочитую прозаичность — совершенно такой же скачок из качества в качество, как перескок разговорной прозы в размеренность речи для противоположного случая.

Здесь мне рисуются образы двух ораторов.

Один выхватывает из жизни какое-нибудь явление. Оно в себе как будто бы нормальное. Оно кажется натуральным и не заставляет над собою задумываться. Оно кажется общепринято естественным, обыденно-прозаическим.

И в мощном пафосе разоблачения, обличения, в огненной речи пламенного пафоса оратор, сорвав с явления все покровы, возгоняет это частное явление, этот единичный случай во всю широту всеобъемлющего сообщения, во все мировое значение скрывавшейся в нем сущности.

Вне пафоса первого типа нам его трудно себе представить.

Пусть это будет столь «естественное» явление, как эксплоатация классом класса.

Или пусть это решающий момент—брать или не брать власть в свои руки.

И это будет пламенем пафосного стиля речей и статей Ленина.

Но возьмем обратный случай — революция победила.

Социализм построен.

Переходим к коммунизму.

Осуществленная мечта тысячелетиями угнетаемых народов записалась в незабываемых статьях Сталинской Конституции.

Сами эти строки пылают, гремят, горят энтузиазмом.

И высшего пафоса произнесения они достигают тогда, когда они произносятся... негромким голосом, на ровной интонации, почти не сопровождаются жестом.

Когда о них говорит Сталин —

Стиль пафоса побеждающего Октября.

Стиль пафоса победившего Октября.

Стиль пафоса баррикадного боя.

И стиль пафоса отчета ЦК перед съездом.

Стиль пафоса побеждающего Октября отразился в композиционном строе Потемкина.

Стиль пафоса победившего Октября отразился в композиционном строе Чапаева.

Но как едины в методе победы большевизма до Октября и после,

так же едины в методе построения пафоса и Потемкин и Чапаев.

◇

Мы почти исчерпали интересовавший нас материал, однако, как говорится, еще «остается отметить».

Остается отметить то обстоятельство, что и Чапаев, сделанный в «основном» во второй патетической «манере», в трех весьма ответственных точках решает свои задачи и прямым патетическим ходом.

Это — атака каппелевцев.

Это — сцена с отстреливанием Чапаева на чердаке.

И это — взрыв в конце фильма.

Построенные по первому методу, — они-то и оказываются теми местами, которые композиционно непосредственно перекликаются с Потемкиным, хотя и не везде в них соблюдена строгость патетического письма в той же степени, как это имеет место в Броненосце.

Однако в этих трех точках интересно вовсе другое: интересен сам факт перескока основного и характерного для всего фильма пафосного письма в письмо противоположное.

То есть то, что здесь имеется скачок из одной противоположности в другую внутри самого метода патетического письма, располагающего этими противоположностями.

Это, пожалуй, второе, чем Чапаев может обогатить опыт пафосного письма и наличные его образцы.

Все же вместе взятое говорит о том, что метод патетической композиции, как мы его раскрыли выше, один в своих противоположностях и одинаково верен, все равно с какой противоположности мы ни вникали бы в освоение единого этого метода.

◇

При всем этом, однако, надо еще раз твердо напомнить, что избираемая противоположность — не авторский произвол. Всегда она — исторически обусловлена, продиктована эпохой, моментом.

Когда-то меня очень поносили за то, что я разбил пятнадцать первых лет советского кино на три пятилетки, имевшие якобы свои определенные черты и резко отличные друг от друга физиономии.

Прав я или не прав решит, конечно, детальная разработка истории нашего кино.

Но единство стилистических принципов на целых группах фильмов, которые были «ведущими» для определенного периода, и сейчас несомненно и очевидно.

Так, в частности, обстоит дело и с теми признаками пафосного письма, которые мы сейчас разобрали в двух статьях.

Стачка, Потемкин, Мать, Арсенал и т. д. — фильмы первого типа пафоса.

Чапаев, Трилогия о Максиме, Депутат Балтики — яркие образцы другой противоположности патетической композиции.

При этом интересно отметить, до какой степени крепко те или иные фильмы связаны с тем или иным методом письма.

Так например, прекрасный Депутат Балтики, как только он пытается выйти за пределы характерной для него манеры патетического письма, — оказывается сразу же композиционно беспомощным.

Так, финал картины — уход на фронт, — неразрешимый «вторым методом», оказывается несравненно ниже всего остального фильма.

То же самое можно обнаружить и на Мы из Кронштадта. Здесь случилось то же самое с прекрасно в сценарии задуманной сцене морского десанта, никак не сумевшей подняться до нужной патетической мощи композиции «первого рода».

Впрочем об этой картине в целом хотелось бы, быть может парадоксально, сказать, что по сценарию она несомненно примыкает к первому методу, тогда как по режиссерским симпатиям и уклону она несомненно ближе ко второму.

В связи со всеми этими соображениями чрезвычайно любопытно отметить, что четвертое пятилетие нашего кино (1935—1940), на своем исходе давая высокие образцы пафосного письма второго типа — в Ленин в Октябре и Ленин в 1918 году, — вместе с тем возвращается к обогащенному же опытом первому типу патетической композиции.

Возникают Александр Невский (1938) и Щорс (1939), несомненно связанные с новым аспектом традиции патетического письма до-чапаевской эпохи Броненосца и Арсенала.

Какую-либо историческую «закономерность» подобной «пульсирующей» смены может быть когда-нибудь расшифруют или разгадают.

Но историческая обусловленность стилистической особенности обоих этих фильмов, как таковых, отчетлива уже и сейчас.

Обе эти картины в острейший творческий период своего создавания совпадают с громадным патриотическим подъемом всей нашей страны.

С тем пламенным подъемом всенародного патриотизма, который останется в памяти неразрывно с героикой боев на озере Хасан.

Этот пламенный боевой пафос, охвативший все народы СССР, был тем, что определило методический крен, в котором воплотилось патетическое письмо обоих фильмов.

Вынесенные на плечах патриотического подъема многомиллионного народа, эти два фильма — Невский и Щорс — стали как бы пилонами ворот, в которые вместе со следующим пятилетием широкою волною вновь вливаются к нам фильмы большого патетического разворота первого типа.

Много фильмов этого типа значатся названиями в тематических планах. Многие уже конкретными сценариями — в производственных.

На данном этапе они не мешают фильмам второго типа. Они даже не полемизируют с ними. Они соревнуются с ними — и весьма небезуспешно — в борьбе за энтузиазм зрителя.

И вместе с тем они снова неизмеримо расширяют диапазон стилистических рамок нашего кинематографа.

Сами же эти идущие на нас фильмы по стилю своему отнюдь не просто возврат к первому типу, а тот «как бы» возврат к предыдущему, согласно которому идет подлинно диалектическое поступательное движение и развитие, в своей поступи не теряющие ничего из того, что может это движение обогащать опытом, мудростью, прогрессивностью — в интересах трудящихся всего мира.

Типическое и исключительное

Ф. Карэн

О ТИПИЧЕСКИХ ХАРАКТЕРАХ И ТИПИЧЕСКИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ В СОВЕТСКОМ КИНОИСКУССТВЕ

Выдвинутый в свое время Энгельсом тезис, что реализм подразумевает кроме правдивости деталей верность передачи типичных характеров в типических обстоятельствах, не мог не стать, естественно, одним из краеугольных камней советского искусства вообще и кинематографического в том числе.

Но на практике многими кинематографистами, в частности кинодраматургами, энгельсовское положение было воспринято крайне прямолинейно, что привело к упрощенчеству и вульгаризации. Корень этого искаженного представления об основах реализма в искусстве заключен у многих в совершенно неправильном понимании самого термина «типическое».

По мнению некоторых, типическое — это категория прежде всего количественная: типично то, что встречается чаще всего. Из этого делался логичный вывод: поскольку заурядных людей в жизни неизмеримо больше, чем выдающихся, поскольку на одно чрезвычайное событие приходится великое множество событий обыденных, постольку реалистическое искусство должно показывать преимущественно средних людей в обычных обстоятельствах.

Подобное примитивное понимание одного из основных положений марксистской эстетики, конечно, совершенно неверно.

Оно противоречит прежде всего многочисленным высказываниям Маркса и Энгельса по ряду конкретных искусствоведческих проблем. Общеизвестно, например, как высоко ценил Маркс Эсхила, Данте, Сервантеса, Шекспира, Гете. Но можно ли сказать, что Прометей, персонажи «Божественной комедии», Дон-Кихот, Гамлет, Фауст — обыкновенные характеры, наиболее часто встречающиеся в жизни? Что ситуации, в которых эти образы раскрываются,—обычны и заурядны? Или быть может найдутся люди, которые будут утверждать, что искусство корифеев мировой литературы не было реалистическим?

Но приведенное выше вульгарное понимание энгельсовского положения не только находится в непримиримом противоречии со всей искусствоведческой концепцией основоположников мировоззрения пролетариата, но и прямо опровергается одним чрезвычайно важным высказыванием Ленина. В письме к Инессе Арманд Владимир Ильич писал:

«Для популярной брошюры не лучше ли противопоставить мещански-интеллигентски-крестьянский (кажись, п. 6 или п. 5 у меня) пошлый и грязный брак без любви—пролетарскому гражданскому браку с любовью (с добавлением, *если уж непременно хотите*, что и мимолетная связь — страсть может быть грязная, может быть и чистая). У Вас вышло противопоставление не классовых типов, а что-то вроде «казуса», который возможен, конечно. Но разве в казусах дело? Если брать тему: казус, индивидуальный случай грязных поцелуев в браке и чистых в мимолетной связи, — эту тему надо разработать в романе (ибо тут весь гвоздь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов)»[1].

Здесь мы видим, как Ленин особо подчеркивает, что единичный случай, неприемлемый в качестве обобщающего примера в популярной политической брошюре, подлежит разработке в романе, т. е. в искусстве, в котором гвоздь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров данных типов.

Мысль эта — громадной принципиальной важности. Она проливает яркий свет на один из основных вопросов эстетики: для искусства не только возможно, но и вполне специфично изображение явлений (людей и событий) не обычных, а исключительных, из ряда вон выходящих.

Как же примирить этот тезис с положением Энгельса о типических обстоятельствах и характерах? «Примирять» нет решительно никакой необходимости, ибо здесь нет и тени какого бы то ни было противоречия. Более того, высказывания Энгельса и Ленина органически дополняют друг друга, являясь гранями одной целостной философско-эстетической концепции.

Кажущееся противоречие проистекает из неверного понимания термина типическое.

В искусстве типическое и количественно преобладающее — далеко не одно и то же. Типическое это то, что наиболее полно, ярко, всесторонне раскрывает самые своеобразные характерные, типические черты определенной эпохи, народа, среды, класса, общественного слоя, группы. В зависимости же от конкретной исторической обстановки наиболее типическими и характерными могут оказаться в одних случаях люди и события выдающиеся и исключительные, в других случаях, наоборот, — обыкновенные и заурядные.

Античный мир получил свое выражение прежде всего и больше всего в обрисовке характеров и ситуаций необыкновенных. Персонажи гомеровского эпоса так же, как и древнегреческих трагедий, — боги, герои, цари, полководцы, государственные мужи — абсолютно цельные характеры, с неукротимой волей и ничем не сдерживаемыми великими страстями. То же следует сказать и о Ренессансе. «Эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености», не могла, конечно, не найти своего отражения в искусстве в титанических и бурных образах, созданных гением Данте, Микельанджело, Кальдерона, Шекспира.

Существенно изменилось положение в эпоху господства капитализма. Общий торгашеский дух буржуазного общества привел к катастрофическому вырождению человеческой личности, ее обмельчанию и опошлению; глубочайший прозаизм воцарился во всех порах буржуазного быта. Романтики с негодованием и презрением отвернулись от тусклых и серых будней рантье и филистеров. В литературе, правдиво отражавшей современность, на смену титанам пришли пигмеи: Растиньяк и Феликс Гранде, Эжен Ругон и Саккар. Ничтожный человек сделался наиболее типической фигурой и в жизни и в литературе. Стяжательство и тщеславие

---

[1] «Большевик», 1939 г., № 13, стр. 61.

легли в основу всех действий и поступков людей; драка из-за денег, возня за место в обществе стали лейтмотивом всех событий и положений.

Так обстояло дело в прошлом. Но кто же является наиболее типической фигурой для *советского* искусства? Какие положения и характеры наиболее типичны у нас? Обыкновенные или исключительные?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, надо учесть эволюцию, которую совершает человеческая личность в переходный от социализма к коммунизму период.

Наше время в неменьшей, а в неизмеримо большей степени, чем эпоха Возрождения, вызывает к жизни титанов мысли и страсти, революционного действия и созидательного труда. Люди эти вобрали в себя все лучшее, что есть в народе, строящем социализм.

В этом смысле, конечно, самыми типическими характерами, могущими наиболее глубоко и всесторонне раскрыть самые типические черты нашего времени, нашего народа, нашего духа, являются образы таких исключительных и необыкновенных людей, как Ленин и Сталин. Точно так же в высокой степени типичны созданные в нашем искусстве образы Кирова, Чапаева, Щорса, Свердлова, Дзержинского. Необыкновенно *типичен* и образ Полежаева, несмотря на то, что Тимирязев был *единственным* из крупнейших ученых, *сразу* ставшим в ряды активных борцов Октябрьской революции.

Наше время — необыкновенное и исключительное. И совершенно закономерно, что его типические черты с такой силой и яркостью раскрываются в образах и поступках людей необыкновенных и исключительных.

Но в отличие от античности и Ренессанса типическими для нашего искусства являются не только выдающиеся и необычайные люди, совершающие необыкновенные деяния.

Каждая великая освободительная эпоха в истории человечества характеризовалась тем, что в движение приходили широкие массы людей, до той поры к политической жизни не причастных или имевших крайне отдаленное к ней отношение. Но ни одна революция не приняла такого размаха, как Октябрьская революция. Миллионы людей бесправных, забитых, презираемых вовлечены ею в водоворот бурных политических событий, сделались участниками грандиозных классовых битв, стали непосредственными творцами своих исторических судеб.

Вот почему глубоко типическими характерами явились у нас не только Чапаев, Щорс, Шахов, но и рабочий Бабченко, солдат Шадрин, колхозница Александра Соколова, ординарец Петька, Ася-«пуговица» и многие другие.

Таким образом типические черты нашего народа и нашего времени раскрываются в советском искусстве как через образы выдающихся людей, совершающих необыкновенные деяния, так и через образы рядовых, ничем особенно не выделяющихся тружеников социалистического общества, через образы людей простых и обыкновенных. Но даже и эти обыкновенные люди носят на себе печать исключительности, которую наложила на них единственная и неповторимая в истории эпоха — эпоха, когда завершается предистория человечества и начинается собственно история.

Но значит ли это, что, наделив типическими чертами персонаж и поставив его в типическую обстановку, мы решаем этим — даже при наличии правильного понимания тезиса Энгельса — вопрос о построении реалистического образа в искусстве? Подобный вывод был бы ошибочным.

Конечно, можно говорить о том или ином типе человека, например о стахановце вообще, т. е. о человеке, наделенном чертами и качествами, присущими всем или большинству стахановцев. Но в жизни, в действительности, как известно, нет стахановцев «вообще»: существуют только отдельные, живые, конкретные стахановцы. Они, конечно, обладают качествами *общими* всем стахановцам, но вместе с тем они обладают и своими *частными* особенностями. Поэтому художник, желающий изобразить стахановца, не может ограничиться одними лишь типическими чертами, ибо *тип* — категория логическая и умозрительная: художник должен облечь этот тип в плоть и кровь образа конкретного, живого, единичного стахановца, т. е. наделить его чертами совершенно индивидуальными, только ему, данному стахановцу, присущими, иначе говоря, воплотить общий тип в частной и абсолютно единичной форме. Если один боится бормашины, другой постоянно расчесывает волосы, третий заикается — а во всем остальном они действуют одинаково, то отсюда еще очень далеко до истинной индивидуальности.

Но общие черты не должны сосуществовать параллельно с частными (на паритетных началах: порция общего и порция частного) и даже недостаточно, чтобы они переплетались друг с другом; в истинно художественном образе общее находит свое выражение в частном, полностью растворяется в нем, и это конкретное в определенном сочетании будет выразителем и общих и особенных черт.

◇

Особенность художественного образа не только в своеобразном сочетании различных черт (нередко — противоречивых), но и в том, что *каждая* эта черта приобретает свою особую, специфическую форму. Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. Но далеко не всякий скупой, сметливый, мстительный, чадолюбивый и остроумный человек — Шейлок, ибо последний не только обладает всеми этими качествами, но каждое из них имеет у него свое чисто шейлоковское своеобразие. Точно так же своеобразие образа Чапаева не только в том, что он одновременно храбр и простодушен, самоотвержен и честолюбив, вспыльчив и добр, но также и в том, что храбр он по-своему, по-чапаевски, и честолюбив по-чапаевски, и по-чапаевски простодушен, добр, вспыльчив, самоотвержен. Таким образом чисто личные сугубо индивидуальные черты Чапаева — честолюбие, простодушие, вспыльчивость, не только переплетаются с чертами, *типическими* для командира Красной Армии вообще — храбростью, самоотверженностью, преданностью делу революции, но и эти типические черты получили у него своеобразную, индивидуальную, ему одному присущую окраску.

Более того: типическое, не получившее своего глубоко индивидуального выражения, неизбежно останется за пределами искусства и в художественном произведении будет восприниматься, как чужеродное тело.

Так мы приходим ко второму выводу. Типическое не только не противоречит индивидуальному, но оно получает полноценное образное воплощение, во-первых, в сочетании с чисто индивидуальными качествами и, во-вторых, будучи выражено само в конкретной единичной индивидуальной форме.

Вот почему совершенно нетипичными оказались многочисленные персонажи значительной части нашей «репертуарной продукции», персонажи, которые являются «рабочими вообще», «колхозниками вообще», «командирами вообще». Авторы этих картин выискивали в жизни наиболее «средний», наиболее «общий» характер, лишали его всех индивидуальных качеств («ведь это же будет нетипично!»)

в наивном убеждении, что они следуют указанию Энгельса.

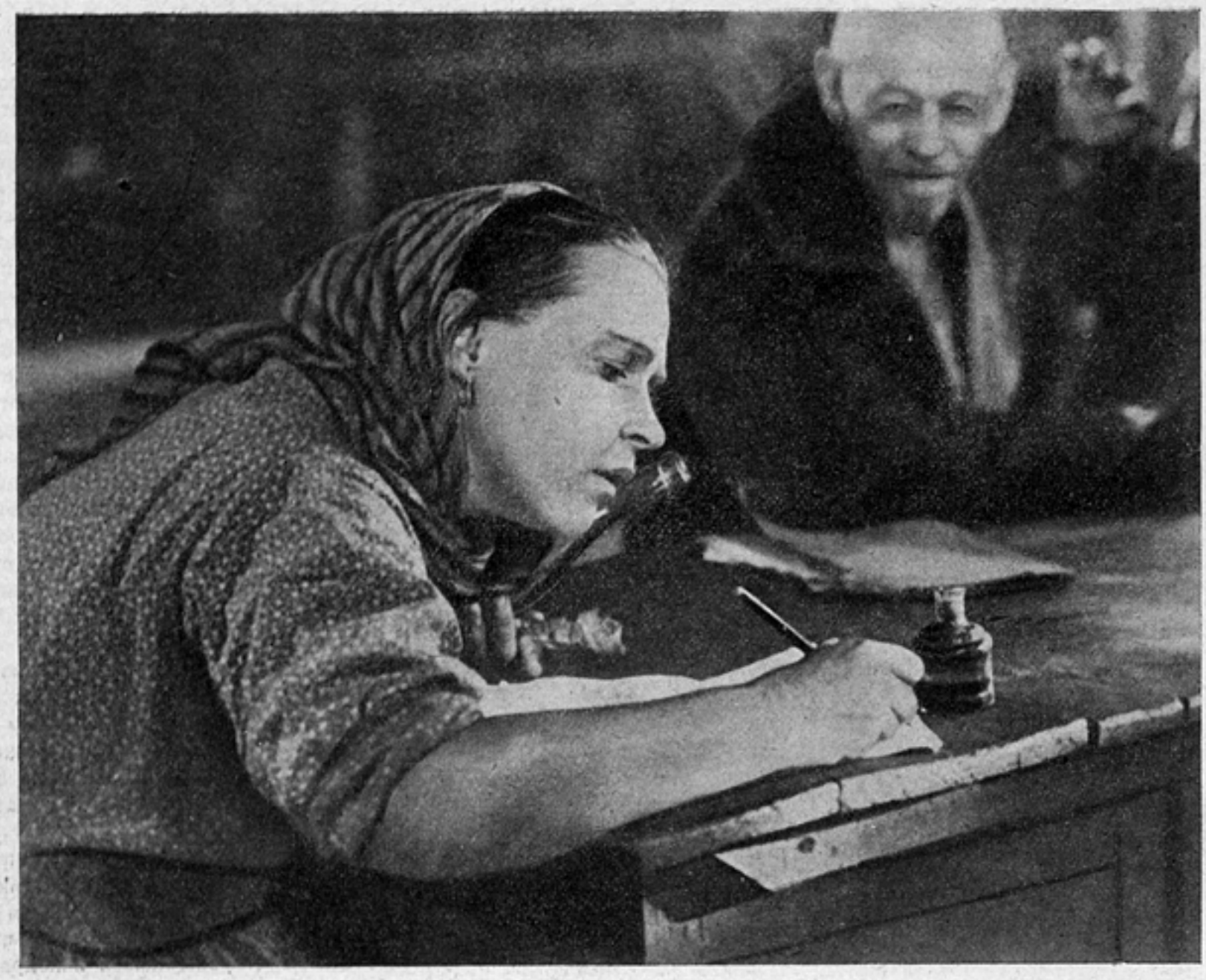
В итоге все это несметное количество серепьких «образов» оказалось необыкновенно однородным — точно оловянные солдатики; а каждый персонаж, наделенный всеми «типичными» чертами, превратился в пустейшую абстракцию.

P. S. Эта статья уже была набрана, когда 23 мая с. г. в газете «Кино» появилась статья Н. Коварского и Л. Цырлина «Острые вопросы». Опираясь на цитату из письма Ленина к Инессе Арманд, авторы статьи подвергли резкой, но справедливой критике теорию и практику обезличивания характеров и положений в киноискусстве. Полностью разделяя основную направленность статьи «Острые вопросы», мы, однако, не считаем возможным пройти мимо некоторых ошибочных положений, которыми авторы попытались аргументировать свою главную, в основе совершенно правильную, мысль.

Во-первых, авторы тезис Ленина рассматривают изолированно от энгельсовского положения; более того, индивидуальное они противопоставляют типическому, отождествляя последнее с обыденным. Во-вторых, они делают из тезиса Ленина далекоидущие выводы: «...в искусстве и, следовательно, в кинематографии, частный индивидуальный случай, казус являются элементом обязательным» (разрядка моя. Ф. К.). Подобное толкование Ленина произвольно и к тому же оно неверно фактически. Ленин решительно возражает против использования казуса, индивидуального случая в массовой политической брошюре, подчеркивая, что подобная тема подлежит разработке в романе, т. е. в искусстве вообще; но Ленин ни слова не говорит о том, что в искусстве надо разрабатывать тематику, основанную только на единичных, исключительных положениях. И он не мог этого говорить уже по одному тому, что это противоречило бы фактам: в реалистической литературе XIX века очень редко предметом изображения делаются необыкновенные ситуации, казусы.

В-третьих, — и это главное — авторы свое одностороннее, а потому неверное толкование Ленина возводят в методологический принцип. Они пишут: «Критика нас очень часто ориентирует так, как будто художник движется не от индивидуального к типичному, от частного случая к общей идее, в нем заключенной, но от типичного к типичному». Таким образом, по мнению авторов, художник идет от частного случая к общей идее, т. е. пользуется методом индукции. Это неверно, ибо ошибочна сама постановка вопроса, ошибочно противопоставление двух методов, утверждение одного из них и отрицание другого. В реалистическом искусстве, вернее, в искусстве социалистического реализма, художник, конечно, идет от частного к общему, но не к идее, заключенной в частном случае (ибо случай и вообще какое-либо явление не заключают в себе никаких идей), а вскрывает суть явления, предмета. Для правильного же раскрытия этой сущности он обязательно должен руководствоваться некоторой общей идеей, вытекающей из его социалистического отношения к действительности. Таким образом художник идет одновременно от частного к общему и от общего к частному. Путь же простого восхождения от единичного к общему никогда не приведет к правдивому отображению действительности, к истинному ее познанию; точно так же односторонняя попытка итти от общего к частному неизбежно приводит к сухости, рационализму, абстракции, отсутствию художественной убедительности. Первый путь объективно приводит к безыдейности искусства, второй — к разрушению искусства вообще.

Теоретически оба метода порочны, но практически наши кинематографисты чаще склоняются к схематизму и абстрактному логизированию. Поэтому статья «Острые вопросы» появилась весьма своевременно и выявила едва ли не наиболее слабые стороны нашей кинодраматургии.



Образ нового человека

Бор. Бродянский

Голова его поднята и зачесанные назад начинающие седеть волосы открывают умный, чистый лоб. Лицо — широкой кости — освещено блеском живых, веселых глаз; морщинки в их углах придают оттенок добродушия. Широко расставлены брови... Искрящаяся белозубая улыбка. Свет подчеркивает мягкие линии затылка. Две суровые, энергичные складки по сторонам рта контрастируют с общим впечатлением... Но и в этих суровых складках где-то в их глубине живет смех — веселый, немного лукавый, победный...

Таким запомнили его зрители, таким запомнил Кирова — его прообраз — наш народ.

Большевик, носитель неуклонно-созидательного начала революции, государственный деятель, великий гражданин эпохи, верный сын народа — Петр Шахов.

◇

Нет, не плачущей, не с лицом, искаженным болью и горечью обиды, запоминает зритель Александру Соколову. Он уносит с собой улыбку этой женщины и огонек упорной, затаенной думы, горящей в ее глазах. Уносит ее мечты, ее надежды, ее задор, запоминает ее острое, народное словцо.

С годами померкнет сюжет и поблекнут в памяти второстепенные детали двух этих картин, но ни Петра Шахова, ни Александры Соколовой — близких, родных нам, русских людей советской эпохи — зритель не забудет...

Маркс в подготовительной работе для «Святого семейства» (Собр. соч., т. III, стр. 622) называл коммунизм возвращением «человека к себе, как к общественному, т. е. человеческому человеку». Возвращение к человеческому человеку есть, говорил Маркс, «присвоение человеческой сущности человеком и для человека». Возвращение к человеку — великая тема советского искусства.

И два из наиболее значительных произведений кинематографии за последние годы — Великий гражданин и Член правительства — по-разному эту тему решают и обогащают.

«ЧЛЕН ПРАВИТЕЛЬСТВА»

Сценарий К. Виноградской. Режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото: засл. арт. В. Марецкая в роли Александры Соколовой

Трудно найти два более отличных друг от друга произведения искусства. Они разнятся и по темпераменту, и по изобразительной манере, и по свойственному каждому из авторов тому особому углу зрения, с которого только и начинается настоящий художник.

В творческом почерке Фридриха Эрмлера мало похожего на творческие приемы режиссеров Хейфица и Зархи.

В актерском исполнении, в подходе к материалу, в таких стилистических подробностях, как использование света, мы не проведем слишком большого числа параллелей между картинами.

Черты единства, глубоко роднящие оба фильма, лежат, как нам кажется, глубже. Они — в эстетике образов Петра Шахова и Александры Соколовой, они — во взаимосвязи этих героев, в процессе последовательного роста советской кинематографии.

Моральная тема, ограниченная, сведенная только к проблеме брака и семьи в новом обществе, давно привлекает внимание художников советского экрана. Тут можно вспомнить фильмы Ухабы, Мой сын, Парижский сапожник (раннюю работу того же Эрмлера) и многие другие картины, рисовавшие перестройку быта.

Образы этих картин (крайне различных по мастерству) призывали к чувству ответственности за свои поступки в любви, в отношении к женщине и в особенности — к детям. Авторов картин вдохновляли ленинские слова о революции, требующей от каждой личности морального «сосредоточения, напряжения сил...»

Ленин говорил: «Пролетариат — восходящий класс. Он не нуждается в опьянении, которое оглушало бы его или возбуждало. Ему не нужно ни опьянения половой несдержанности, ни опьянения алкоголем... ему нужны ясность, ясность и еще раз ясность» (Клара Цеткин — «Воспоминания о Ленине», стр. 78. Партиздат, 1933).

Правда, художникам, разрабатывавшим в своих картинах вопросы быта, нехватало подчас той широты, с которой нужно было подойти к этой важной проблеме. Правильно критикуя разные уродливые проявления теории «стакана воды» в нашей жизни, драматурги и режиссеры порой сбивались на унылую дидактику или даже ханжескую проповедь своеобразного «аскетизма». Меж тем, в том же высказывании Владимира Ильича содержатся следующие, не вызывающие никакого сомнения строки: «Коммунизм должен нести с собою не аскетизм, а жизнерадостность и бодрость, вызванную также и полнотой любовной жизни»[1].

Параллельно с этой бытовой линией нашего кинематографа тема морали возникает и в гораздо более полном ее объеме; она встает, прежде всего, как тема верности классу, верности революции, а затем как тема нового социалистического отношения к свободному труду.

Вспомним картины Пудовкина — Конец Санкт-Петербурга и Мать. В каждой из них драматургический конфликт строится на невольной измене героя (мать, по незнанию выдает сына полиции; деревенский парень, вследствие темноты, становится штрейкбрехером). Под влиянием дальнейших событий герои осознают измену и их охватывает чувство пламенного гнева против совершенной ошибки — ведь они глубоко, хотя вначале и стихийно, преданы революционному делу.

В той или иной форме моральная проблема затрагивалась Эрмлером во всех его картинах. В бытовом разрезе она разрешалась в уже названном Парижском сапожнике. С большой силой обобщения проходит она через эпизоды Обломка империи. Встречный и Крестьяне проникнуты пафосом нового отношения к труду. Наконец, Великий гражданин прямыми и сильными штрихами рисует в их не-

[1] Там же, стр. 78.

«ЧЛЕН ПРАВИТЕЛЬСТВА»

Сценарий К. Виноградской. Режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц. Оператор А. Гинзбург. Ленфильм. На фото: засл. арт. В. Марецкая в роли Александры Соколовой

разрывном единстве идейные и моральные качества государственного деятеля сталинского типа — друга и верного руководителя народа.

Образ Петра Шахова возникает на скрещении двух творческих магистралей советской кинематографии, двух, пожалуй, наиболее важных ее тематических линий. Попробуем их наметить.

Одна — становление новой морали социалистического человека, воплощаемой в образе положительного героя нашего искусства. Эта линия возникла, как видим, в ранние годы советской кинематографии.

Другая — развивается позже, как непосредственный творческий результат исторического решения Центрального Комитета ВКП(б) от 23 апреля, безгранично расширившего горизонты художников.

Образ положительного героя, показываемого раньше лишь в несколько ограниченной сфере действия, приобретает значительно более широкие черты. Передовые мастера кино смело обращаются к раскрытию средствами искусства черт национального характера: они стараются показать человека во всем социальном, национальном и историческом своеобразии. Образы экрана показывают этапы истории, в огне которых закалялся характер народа.

Может быть наиболее полного раскрытия эта новая тематическая линия достигает в фильмах В. Петрова Гроза и Петр I.

После появления Грозы много писали и говорили о близости исходных позиций В. Петрова к пониманию драмы Островского великим просветителем Добролюбовым. Подчеркивалась острая критика нравов «темного царства», с большой силой развернутая в кадрах картины.

Значительно меньше говорилось о другом, что составляло сущность трактовки образа Катерины режиссером. В фильме развивалась тема высокого морального превосходства Катерины — нарушительницы бытовых законов звериного мирка Дикого и Кабанихи. Из морального поединка с «темным царством» Катерина несмотря на свой трагический конец выходит победительницей. Вместе с Добролюбовым советские художники видят в Катерине воплощение лучших черт русского национального характера, не отделимых от большой нравственной идеи, носительницей которых выступала Катерина.

Сила характера и высокая жизнеутверждающая идея, сопутствующие каждому слову и поступку Катерины, придают ее протесту (пусть с нашей точки зрения неизбежно ограниченному) законченную красоту.

В обеих сериях Петра I образ Петра — государственного деятеля, воина и полководца — приобретает обобщенное значение.

Любовь к отечеству, забота о его военном могуществе и независимости раскрыта как одна из основных черт национального характера народа, умеющего и любящего воевать, как большая нравственная идея, органически присущая нашему народному сознанию.

Воспроизводя черты народного характера, советские художники остаются на почве живого историзма, руководствуясь замечательным сталинским замечанием о том, что национальный характер не есть нечто застывшее... Образ Шахова в фильме Великий гражданин воплощает новую ступень, на которую подняты черты национального характера в деятельности передовых людей Нового Возрождения, сочетающих русский революционный размах с американской деловитостью, как две стороны стиля большевика.

Здесь проявляются штрихи значительного по внутреннему смыслу совпадения образов Петра Шахова и Александры Соколовой.

В Шахове — народные «соколовские» черты: душевная ширь, ясность, самостоятельность в народном понимании слова, инициатива, размах, страстное правдолюбие и ненависть к моральному компромиссу.

Судьба Александры Соколовой показывает другую сторону процесса: черты, ярко воплощенные в образе Шахова, прививаются народу всей деятельностью большевистской партии, всем строем руководимого ею советского государства.

Партия активно влияет на формирование народного характера. Стихийная инициатива направляется ею в организованное русло. Нравственная идея, свойственная трудовому человеку, осмысливается политически. Горизонт расширяется до общегосударственных масштабов. Интуитивная ненависть к врагам получает точную цель и точный адрес. Каждый день работы будущего члена правительства Александры Соколовой вносит в ее природу все новые и новые «шаховские» качества.

Главное из них—сознание, что участие в революционном движении, участие в строительстве социализма есть «единственно подлинное, разумное счастье, единственно подлинное оправдание жизни», как говорил А. В. Луначарский в докладе, посвященном этике и эстетике Чернышевского. Партия помогает росту нового человека, действует в союзе с историческими силами, одна из которых — национальный характер в его лучших проявлениях.

«Соколовское» в образе Петра Шахова и «шаховское» в образе Александры Соколовой отражает большую и важную историческую тенденцию формирования человека социалистического общества и глубокие связи его руководителей с бессмертным народом.

На ранних этапах кинематографии «красоту», как известно, понимали весьма своеобразно.

«Загадочные красавицы» с «манящим взглядом» преувеличенно больших глаз, опушенных чудовищно длинными ресницами, или мужчины с томным взглядом; действие, развертывающееся в студиях художников (повод показать обнаженную натурщицу) или на подмостках кафешантана, — вот «эстетический» арсенал, которым пользовалась старая кинематография.

Позже прибавились слащавые пейзажи, воспроизводившие природу по принципу почтовых открыток, любование всевозможной экзотикой. Для этой цели широко эксплоатировался мнимый «восток».

Работы американских мастеров в первую очередь принесли новую тенденцию на смену «парикмахерской эстетике», делавшей ставку на незаурядность, экзотику, исключительность, выражавших вкусы худшей части мещанского зрителя.

Лучшие американские режиссеры заменяли «исключительность» своеобразно понятой им типичностью образа и, в особенности, его внешнего облика.

На экране появились, так сказать, обыкновенные, располагающие к себе парни и девушки — очень миловидные, но такие, каких можно было встретить в достопочтенном семействе любого провинциального американского городка. Под несомненным влиянием литературы рождался своеобразный мещанский киноэпос.

В основе эстетики этого «эпоса» лежало опоэтизирование патриархального прошлого Соединенных Штатов, опоэтизирование рядовой героини «средней девушки» в меру миловидной, но все же не настолько красивой, чтобы быть необычайным исключением. Эстетические вкусы и этические нормы добропорядочной «мещанской морали» режиссеры этого типа пытались представить и выдать за

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН» (Вторая серия)

Сценарий М. Блеймана, М. Большинцова и засл. деят. иск. Ф. Эрмлера. Режиссер засл. деят. иск. Ф. Эрмлер. Оператор засл. арт. БССР А. Кальцатый. Ленфильм. На фото арт. Н. Боголюбов в роли Шахова и засл. арт. респ. Ю. Толубеев в роли Земцова

национальный идеал. Нужно отдать должное режиссерскому и актерскому мастерству, с которым были сделаны фильмы, пропагандировавшие этот идеал американского мещанина,— достаточно назвать картины, вышедшие из школы Гриффита.

Образ человека — воина и строителя социализма, сражающегося и побеждающего под знаменем партии, человека, взятого прежде всего в широкой сфере его общественных проявлений, стал творческим центром советского киноискусства.

В формировании эстетики советской кинематографии можно проследить влияние американских классических фильмов — их реалистических приемов, отрицания дурной театральщины, наигрыша, их ставкой на типичность героя.

Но в понимании природы этой типичности советское киноискусство идет, разумеется, неизмеримо дальше американских мастеров.

Советские художники ищут типическое прежде всего в самом народе. Образы наших картин связаны с народными представлениями об эстетическом идеале, в свою очередь исходящем из обязательности труда.

Быть может именно в этом моменте отдельные нормы эстетики Чернышевского сохраняют для нас свое значение.

Петр Шахов и Александра Соколова входят в фильмы рыцарями социалистического труда, его идеологами, политиками, философами и поэтами. Восприятие этих образов, слитых со стихией труда, невольно вызывает в памяти строки Чернышевского о главных проявлениях прекрасного в действительности: «Прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь такою, какою должна быть по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни». И дальше— «в понятии «жизнь» всегда включается понятие о работе...» Чернышевский говорит о гармоническом образе женщины в народных песнях, в котором «не найдется ни одного признака красоты, который не был бы выражением цветущего здоровья и равновесия сил в организме, всегдашнего следствия жизни в довольстве, при постоянной не шуточной, но и не чрезмерной работе» (Н. Г. Чернышевский — «Эстетические отношения искусства к действительности»).

Припоминается та бездушная эстетика вертящихся шкивов и трансмиссий, которую насаждали в блаженной памяти «агитпропфильмах». Как далека эта «эстетика» от подлинных наших эстетических идеалов!

В картинах Великий гражданин и Член правительства труд одухотворен, очеловечен. С истинно поэтической страстью подхватывает Петр Шахов каждое свидетельство о новом народном движении, поднимающем труд на новую ступень. С пламенным гневом обрушивается Шахов на врагов этого движения.

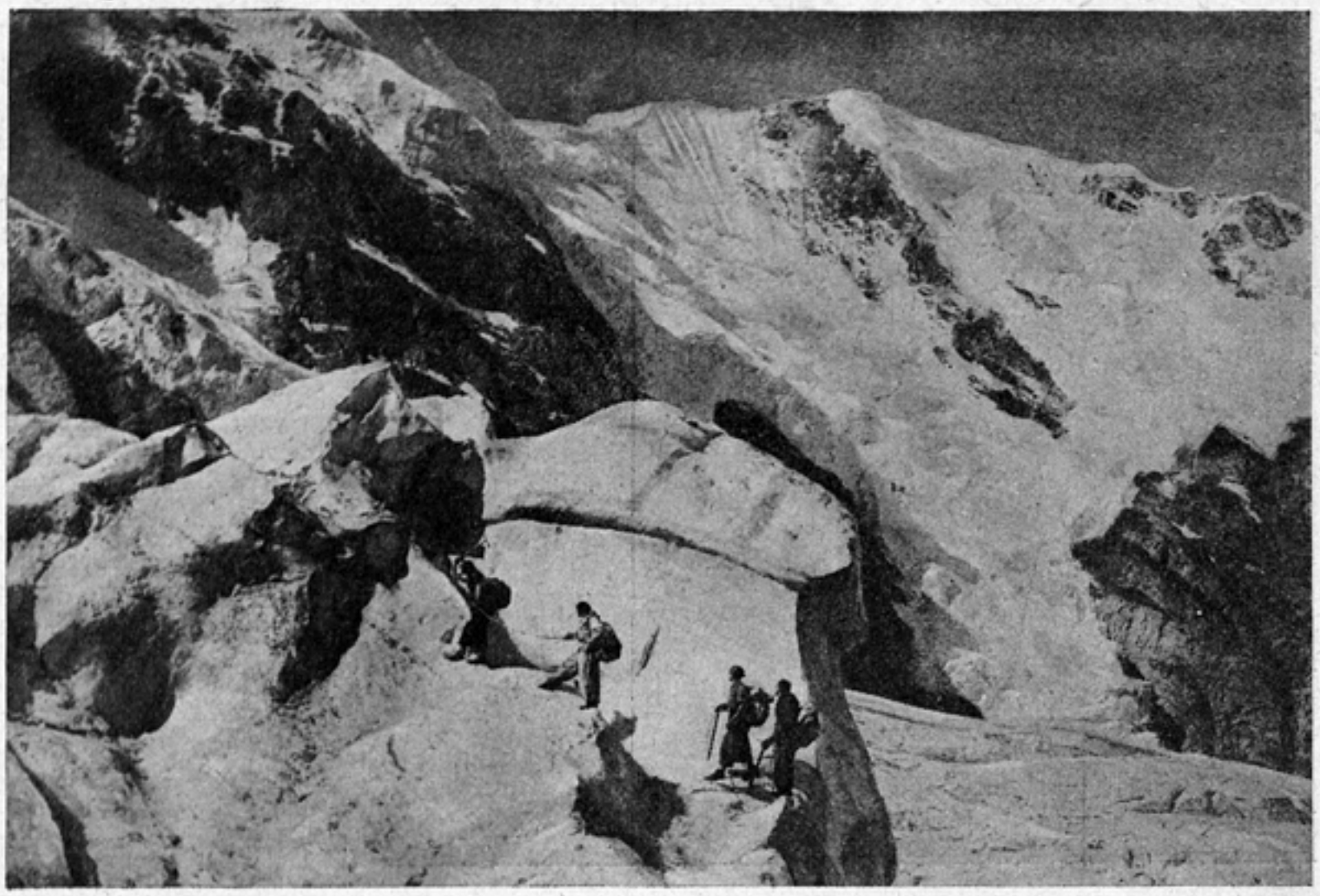
В Члене правительства труд показан слабее и меньше, но отношение к нему, горе и радость, с ним связанные, проходят через судьбу Александры Соколовой, как проходит любовь.

В отдельных случаях художникам американского кинематографа удавалось показать пафос того или другого трудового эпизода. Припомним Хлеб наш насущный — эпизоды создания канала. Но только мастерам советского искусства, отражающим все существенные стороны действительности, дано раскрыть внутренние процессы коренного изменения отношения к труду. А в этих именно процессах — ключ к пониманию решительных изменений в «психическом складе» народа, в национальном характере.

Советским мастерам не приходится выбирать между исключительностью и типичностью, ибо исключительные люди эпохи, ее великие граждане, как Шахов, концентрируют в себе черты, типичные для всей армии бойцов социализма, для сынов и дочерей народа, подобных Александре Соколовой.

К гармоническому образу эстетика нашего искусства (в развитие требований Чернышевского) прибавляет гармонию душевного склада, порожденную слиянием интересов человека и интересов общества.

Приближением к воплощению этой гармонии стали работы, согретые внутренней сердечностью, освещенные талантом советских художников — фильмы Член правительства и в особенности Великий гражданин, картины о возвращении к «человеческому человеку».



Что же происходит в горах?

Н. Кладо

Картин о современной жизни выпускается много, но они в большинстве своем не отвечают предъявляемым к ним требованиям.

Картины о современной жизни страны должны показывать происходящие в ней процессы возникновения нового, борьбы с уходящим старым, характерные для нашего времени конфликты, изменения жизни и выражать передовые идеи современности.

Если наши картины не будут выполнять этих задач, показывать только иллюстративно отдельные зарисовки, то они невольно будут отставать от идей современности и, несмотря на современный материал, перестанут быть современными.

Такие картины несомненно будут отставать и от картин, посвященных годам гражданской войны, биографиям выдающихся деятелей революции, ибо те картины обрели свою выдающуюся художественность в выражении великих идей революции. Картины и на современном материале могут быть менее современными, чем картины исторические, ибо современность и величие искусства создают выражаемые им идеи, а не материал, на котором они выражены.

Среди художественных фильмов последних лет есть целые группы, объединяемые по тематическому признаку. В этих картинах умело имитируется современность, показываются события, действительно происходившие в жизни. Но авторы этих картин скользят по поверхности событий, не выявляя главного, что в них заключается, и потому эти фильмы теряют свое познавательное и воздействующее значение.

Одна из таких групп, насчитывающая большое количество картин и сценариев, — произведения на потребительскую тематику. В этих картинах обычно рассказывается о напечатанных в газетах инцидентах без попытки вскрыть причину явлений. Делать их сравнительно легче, так как опыт изображений баталий нашими кинематографистами накоплен. Злободневность здесь подменяет современность. Боевой темп заменяет боевой дух. А вместо патриотической идеи — сентенции и громкие возгласы.

Другая, не менее многочисленная группа, — бытовые комедии. Работать над ними труднее, но большинство этих картин сделано по законам инерции и в подражание западным образцам. Ни одна из этих картин, имитирующих жизнь, не несет в себе идеи, заключающейся в показанных жизненных событиях.

Современные костюмы, тема, известные жизненные факты — все это создает иллюзию жизни и современности.

Художники нашей кинематографии еще не всегда умеют находить в окружающей их действительности новые качества людей, возникающие в жестокой борьбе со старым, находить идеи, руководящие поступками людей, во всех событиях определяющие линию их поведения.

«СЕМНАДЦАТИЛЕТНИЕ»

Сценарий Ю. Шовкопляса, К. Исаева и М. Юдина. Режиссер М. Билинский. Оператор Л. Кулиш. Одесская киностудия

Если линия поведения людей и течение событий иногда показывались и правильно, то мотивы поступков героев и путь прихода их к данному разрешению ситуации, задачи обычно отсутствуют.

Не умея найти существенное в повседневном, не умея проникнуть вглубь явлений, эти художники или бесконечно разрабатывали найденную золотую жилу (многочисленные вариации Богатой невесты) или только пускались в поиски нового, еще не показанного материала.

Перед нами группа картин, где действие происходит в горах, в наши дни.

Это картины разных авторов и разных студий: Переход (авторы Тевелев и Полоцкий, режиссер Иванов, студия Ленфильм); Нерушимая дружба (авторы Евлахов, Ованесян, Шалджян, Бархударян, режиссер Бархударян, Ереванская студия); Юные командиры (авторы Блейман, Вайншток, режиссер Вайншток, студия Детфильм); Семнадцатилетние (авторы Шовкопляс, Исаев, Юдин, режиссер Билинский, Одесская студия).

Во всех этих картинах есть общие черты и общие недостатки. Тема их общая: все эти картины показывают различные эпизоды, происходящие в советских горах.

Две из них — Юные командиры и Семнадцатилетние — посвящены альпинизму.

Вот вкратце их содержание. Специальная школа, готовящая будущих артиллеристов. Летом юные артиллеристы отправляются на практику в горы. В горах их застает обвал, и вот два мальчика отправляются за помощью. Помощь вскоре приходит, и все юноши вновь в родном городе — таков сюжет картины Юные командиры.

В альпинистский лагерь едут школьники. В лагере их постепенно обучают альпинистской технике. Герой фильма недоволен темпами обучения, его манит вершина горы, он уходит без разрешения начальства. Обвал. Он с приятелями попадает в трудное положение. Но помощь вскоре приходит, и — все вновь в лагере. Таково содержание картины Семнадцатилетние.

Сюжет этих двух картин необычайно похож, разница лишь в том, что в одном случае действуют учащиеся специальной школы, а в другой — обыкновенной.

И в той и в другой картине намечается какой-то роман.

Но и в той и другой картине этот роман почти не развивается и не оказывает никакого влияния на происходящие события.

В картине Переход рассказывается о том, как отряды Красной Армии через перевал приходят на помощь потерпевшему бедствие, разрушенному от землетрясения кишлаку. Альпинистскому переходу отряда Красной Армии и посвящена картина.

Как будто во всех трех картинах рассказывается о типичных для нашей современности фактах, о том, что действительно происходит в горах нашей страны.

Действительно, сотни альпинистов, совершенствуя свою технику, покоряют горные вершины. Действительно, спасательная служба в горах развивается с каждым годом. Действительно, отряды Красной Армии и альпинисты помогают местному населению во многих случаях жизни. Следовательно, то, о чем рассказывается в этих картинах, несомненно современно.

Однако все три картины производят впечатление снятых неумелым фотографом иллюстраций интересных событий.

Ни в одной из картин тема не взята в наиболее ярком и трудном ее разрешении. Ни в одной из картин конфликт не доведен до накала. Все происходит удивительно идиллично и спокойно. Характеры действующих людей настолько одинаковы и неинтересны, что за их действиями следить не увлекательно.

Идет отряд в горы. Все люди нам известны. Но ни от одного из них, даже героя, нельзя ожидать интересных неожиданных поступков. И действительно, неожиданности нет. Между тем, именно в горах неожиданности подстерегают на каждом шагу, требуют от человека умения принять решение.

Группа, выходящая в горы даже по исследованной трассе, ежечасно встречается с необходимостью избрать путь, решить способ дальнейшего восхождения, помочь товарищу.

При решении этих задач и возникают качества, воспитываемые альпинизмом: быстрота сообразительности, понимание обстановки, а также раскрываются многие моральные качества, возникающие из длительного пребывания в коллективе, оторванном от остальных людей. Ничего этого в картинах нет.

Никакие задачи не поставлены перед героями. Решать им нечего. Все решено заранее. В момент стихийных бедствий персонажи покоряются судьбе. Вместо борьбы человека с природой, борьбы с собой, в картинах — прогулки в горах, обучение плаванию на веревке, когда обучающийся знает, что в любой момент его вытащат на берег. Особенно видно это в картине Юность командиров, где группа, попавшая в тяжелое положение, спокойно ждет, пока ее спасут.

Само стихийное бедствие в картине показано анекдотично.

Перед идущей группой обвалился овринг. Над площадкой, где задержались юные артиллеристы, большой снежный карниз. Карниз может с минуты на минуту упасть. Группа прячется под уступ скалы. Двое учеников — герои картины, спускаются вниз с площадки на веревке и идут за помощью. Помощь приходит в виде горной артиллерии, которая расстреливает карниз. После этого все оказываются в родном городе. Ложность центрального события фильма и иллюзорность безвыходного положения группы ясны при минимальном разборе. Во-первых, если на веревке вниз спустились два члена группы, то это же могли проделать и остальные. Если можно было снарядами разбить снежный карниз, не рискуя повредить осколками льда и снега группу на площадке, то очевидно, если карниз упал бы сам, то тоже не задел бы никого. Непонятно также, почему после того, как карниз был разбит снарядами, группа смогла уйти с площадки. Никто не восстанавливал разрушен-

---

«СЕМНАДЦАТИЛЕТНИЕ»

Сценарий Ю. Шовкопляса, К. Исаева и М. Юдина. Режиссер М. Билинский. Оператор Л. Кулиш. Одесская киностудия. На фото арт. В. Проклов в роли Степы и арт. Л. Пекур в роли Юлии

«ЮНОСТЬ КОМАНДИРОВ»

Сценарий М. Блеймана и В. Вайнштока. Режиссер В. Вайншток. Оператор М. Кириллов. Союздетфильм

ный овринг и, следовательно, другого пути, как путь, по которому ушли два героя картины, и после расстрела карниза у всей группы не было.

Эта неправильность и ложность изображения альпинистского материала картины заслуживает разбора не только в силу его логической несообразности. Дело в другом.

С такой же затратой постановочных сил можно было показать подлинно тяжелое положение группы в горах. Но в этом случае необходимо было бы показать поведение людей в действительно критической обстановке. Должны были выявиться настоящие характеры, обострились бы конфликты, возникла бы драматичность.

Пропали бы идиллическая и безмятежность, свойственные этой и другим картинам. Но тогда люди с яркими характерами, интересными поступками в конце картины не могли бы так вяло поступать и любить вначале. Словом, пришлось бы весь сценарий перестроить, насытить его подлинными чувствами и трудностями, стоящими перед героями. Если герой попадает в трудное положение и принятые им решения спорны, то, естественно, решения эти вызывают сомнения у многих, кто сравнивает поступки всех героев со своими собственными и установленными ими правилами жизненного поведения.

Такой сценарий стоял бы под угрозой обвинений в «непедагогичности» и, следовательно, мог бы быть забракован. Картины, в которых не происходит ничего, что могло бы показаться критику любой эрудиции и квалификации неправильным, легче попадают на экран. Поэтому индивидуальная судьба героев, их поступки, вызванные своеобразием характеров, обычно не показываются в подобных картинах, авторы которых идут по линии наименьшего сопротивления.

Существует боязнь «нетипичности» поведения героев картин.

Если герой поступает не так, как любой человек его профессии и любой гражданин нашей страны в этом случае, то каким же может он быть типичным героем! Так рассуждают очень многие. Поэтому типичность персонажей картин часто превращается в схематизм и лишает показываемых в искусстве людей поступков, характеров, самостоятельных решений.

Все картины начинаются интересно. Для каждой из них придумана интересная завязка. Вот появляются приятные актеры, начинается роман, герои отправляются в опасные путешествия и, кажется, дальше все должно быть увлекательнее и интереснее. Однако боязнь нарушить схематичность героев и событий, ложно принимаемую за типичность, уже со второй части накладывает серый тон на события и ослабляет конфликты.

Действительно, разве могут у нас, в советской стране, школьники попасть в горах в такое положение, которое угрожает их жизни,—рассуждают сценаристы, режиссеры и их многочисленные опекуны. А где же Наркомпрос и Комитет по делам физкультуры и спорта? Поэтому перед тем, как возвести героев на край пропасти, на дно пропасти укладывают солому.

Разве может советский школьник нарушить дисциплину из-за любви к девушке и вообще пожелать ее хотя бы поцеловать? Конечно, нет. Единственно, что ему разрешается, это желать ее спасти. И поэтому первая любовь семнадцатилетних юношей и девушек в картине настолько бледна, что кажется, эти герои, наша современная молодежь, вообще не умеют чувствовать.

Режиссеры этих картин в зависимости от своего владения ремеслом, более или менее удачно показывают сцены экспозиции, виды гор, сложные переходы. Но решающие сцены не удаются ни режиссерам, ни актерам, потому что в таких сценах нет жизни.

В картине Юные командиры увлекательно показан школьный бал. Значительно скучнее военный лагерь, еще скучнее все, что происходит в горах. Для того чтобы каким-либо путем сохранить внимание зрителя, вводится толстяк, пожирающий большое количество булок, повар, рассказывающий о случаях своей жизни, и неимоверное количество пейзажей.

Наилучшее впечатление в этих картинах оставляет работа операторов. Оператор Кириллов в картине Юные командиры показал прекрасные романтические пейзажи. Несколько деформируя действительность, он создал сказочность гор, необычайность переходов, красоты тумана. Все это воздействовало бы значительно больше, если бы и сюжет и действия героев были романтичны. Однако романтика этой картины заключается лишь в операторской работе. Действия людей прозаичны и невыразительны.

Оператор Кулиш в картине Семнадцатилетние хорошо снял альпинистскую технику. Его горы суровы, страшны. Однако то, что происходит с героями, совсем не страшно.

Спасательная служба в горах в этих картинах показана как несложное дело. Весь путь, который герои проходят с относительным трудом, для спасательных экспедиций, судя по картинам, никакого труда не представляет. Даже горные пушки легко переносятся туда, откуда не могут сойти люди. Спасательные экспедиции, так быстро и легко спасающие людей, отличаются, следовательно, только большей квалификацией, так как в их поисках не возникают трудности, нет необходимости в смелости.

В действительности в горах происходит совсем другое.

В действительности люди попадают в очень сложные положения. И это отнюдь не говорит о том, что они плохо снаряжены или плохо обучены. Это никак не компрометирует заботу о человеке в нашей стране. И из сложных положений с большим риском для себя, преодолевая еще большие трудности, спасают людей альпинистские отряды.

Обе эти картины возникли не потому, что их авторы заинтересовались идеями альпинизма. Этих идей нет в картинах. Поиски яркого «самоигрального» материала привели кинематографистов в горы. Незнание практики альпинизма и его сущности привело к иллюстративности этих картин.

В горах в действительности происходят увлекательные и интересные события. В горах надо делать каждый шаг осмотрительно. Каждый вырвавшийся из-под ноги камень может принести смерть и альпинисту и идущему сзади товарищу. В результате

долгого пребывания в горах у человека воспитываются превосходные качества современного героя. Картины об альпинизме должны показывать возникновение этих качеств у людей. Как и у каждого художественного произведения, цель их — показывать формирование человеческих характеров, вскрывать глубину явлений, а не передавать внешние события.

В сценарии Переход, изображающем помощь Красной Армии населению, пострадавшему от землетрясения, успеху помешали почти те же причины. Начало картины эффективно, но затем надо показать, с какими трудностями встречается Красная Армия при переходе через перевал. И тут изобретательность пропадает, авторы не знают, что сказать, какими чувствами наделить героев, какие препятствия поставить перед ними. Поэтому вводятся внешние события, по мнению авторов, содействующие напряжению. С другой стороны границы, около которой расположен кишлак, враги готовятся напасть на нашу территорию. Этому посвящена добрая половина произведения. Сам переход пропал. Что же происходит в горах, опять неизвестно.

Четвертая картина — Нерушимая дружба — отличается по материалу и теме от трех предыдущих.

Показана мирная жизнь скотоводческих колхозов в горах. Один колхоз азербайджанский, другой — армянский. Колхозники живут дружно. Но вот пробравшиеся в их ряды враги пытаются разжечь национальную вражду. Это им не удается. Сейчас среди армян и азербайджанцев давно уже нет взаимной вражды, и картина, пытающаяся об этом напомнить, несмотря на современный материал, по идее своей устарела.

Враги пытаются использовать ревность одной из героинь в своих целях. Это могло стать темой картины. Однако оказывается, что ревности нет и что героиня легко, без больших переживаний перестает ревновать. Следовательно, и эта тема картины пропадает. Враги пытаются использовать национальные чувства колхозников и столкнуть два народа. Однако ни у одного из персонажей фильма нет никаких черт характера, привычек, которые говорили бы о сохранении антагонизма. Враги остаются одинокими.

Бесспорно, такова судьба врагов. Но вряд ли в этом заключалась задача авторов картины. Очевидно, авторы хотели показать современных положительных людей. Эти люди в процессе действия картины должны были понимать, какие качества характера, какие обычаи могут тянуть их в лагерь врагов. И в ходе событий герои должны были освобождаться от этих качеств. Новое должно было побеждать старое. Однако в картине ничего этого нет, и поэтому воздействующее ее значение ничтожно.

События, происходящие на экране, никого не волнуют. Сюжет надуман. Жизнь колхозников попрежнему идиллична.

Показ на экране фактов, происходящих в жизни, без вскрытия причин, их вызывающих, — не задача искусства.

В картине Нерушимая дружба радует работа оператора Геворкяна. Но эпическая фотография горных массивов, передвижения людей, лагеря и т. д. выглядит украшательской, так как не находит опоры в сюжете.

Если глубокие процессы, происходившие в горных районах в прошлом, ярко показаны в таких картинах, как Соль Сванетии, Элисо, то современная жизнь горцев не нашла своего выражения на экране. Колоссальные изменения произошли в экономике, а следовательно, в быте и характере людей, населяющих горные районы. Однако кинематографисты, берущиеся за этот материал, не пытаются найти основные идеи, основные конфликты, а используют лишь экзотическую привлекательность горных пейзажей, селений и костюмов.

Все меньше остается на карте белых пятен. Альпинисты исследуют новые пики, перевалы. Вместе с альпинистами научные работники изучают движение ледников. С вершины гор вниз передают сведения о погоде. Молодежь нашей страны изучает альпинизм, приобретая навыки передвижения на любых пространствах родины: в горах, песках, на море и на суше, воспитывая в себе ловкость и мужество. Все это — следствие гигантской работы людей, воодушевленных великими идеями нашего времени.

В процессе преодоления трудностей вырастают, выковываются характеры.

Местные жители по-новому ощущают окружающие их горы. Постоянная вражда между людьми, населявшими горы и долины, ушла в прошлое.

Показать, что происходит в горах нашей страны, — одна из благодарных задач для художника, интересующегося процессами, происходящими сегодня. Но и жизнь в горах требует такого же изучения, внимания и понимания, как и любая другая отрасль жизни.

Хищнически используя внешне впечатляющий материал, многие кинематографисты компрометируют его, скользя по поверхности темы.

То, что в действительности происходит в наших горах, зритель наших картин еще не видел.

«НЕРУШИМАЯ ДРУЖБА»

Сценарий С. Евлахова, П. Бархударяна и Г. Оганесяна. Режиссер П. Бархударян. Оператор С. Геворкян. Ереванская студия. На фото: нар. арт. Арм. ССР В. Вагаршян в роли Оган-Ами и арт. Л. Шахпаронян в роли Гюльнар

Три фильма о П. И. Чайковском

Р. Юренев

«Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространилась, чтобы увеличилось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору», — писал П. И. Чайковский.

Нет в Советском Союзе ни одного русского оперного театра, ни одного концертного зала, где не исполнялись бы произведения гениального композитора. Нет ни одного певца или музыканта, в репертуаре которого не было бы вещей Чайковского. Велика и неизменна любовь советского народа к великому реалисту, чье искусство всегда было тесно связано с народным творчеством, с мелодикой русских и украинских народных песен.

Об огромной популярности Чайковского свидетельствует невиданный размах, с которым весь мир — и особенно Советский Союз — отметили 100-летие со дня рождения композитора.

К этой знаменательной дате советская кинематография выпустила три короткометражных документальных фильма: Чайковский, производства студии Мостехфильм, Домик в Клину, производства Московской студии кинохроники и специальный номер киножурнала Советское искусство.

◇

Небольшой по объему (1500 метров), но чрезвычайно содержательный фильм Чайковский — работа молодого режиссера Я. Миримова. Первое и основное достоинство фильма, Чайковский — принципиально правильная оценка творчества Чайковского как творчества глубоко народного и реалистического и последовательное раскрытие и подтверждение этой концепции всем зрительным и звуковым материалом, включенным в фильм. Материал этот разнообразен. Мы видим на экране места, связанные с жизнью композитора: дом в городе Воткинске, где родился Петр Ильич, петербургское училище правоведения, домик в Клину, где заботливо сохранена вся обстановка в том виде, какой она была при жизни композитора. Ясный и экономный дикторский текст помогает зрителю усвоить краткие биографические сведения о Чайковском.

Значительную часть фильма составляют произведения композитора в исполнении лучших наших певцов и музыкантов. Режиссер и сценаристы (Н. Каринцев и С. Тайц) везде старались органически включить каждый отдельный фрагмент в общий контекст фильма, избежать случайного подбора номеров, снабдить каждое музыкальное произведение интересным и разнообразным кинематографическим комментарием. Особенно хорошо это удалось при показе сцены в спальной

«ЧАЙКОВСКИЙ»

Режиссер Я. Миримов. Операторы Г. Гибер и М. Архангельский. Мостехфильм

графини из оперы «Пиковая дама» и романсе «Благословляю вас, леса».

Одна из самых драматических сцен в творчестве Чайковского была задумана композитором во Флоренции. Основные музыкальные темы были записаны в небольшом блокноте. Мы видим этот блокнот с несколькими торопливо набросанными строчками нот. И дальше фильм как бы приоткрывает перед зрителями двери в «творческую лабораторию» великого музыканта.

На экране—чистый листок из блокнота. По листку пробегает пять неровных линий. Вырастает знак скрипичного ключа. Наконец, появляются ноты. Изображение сопровождается звуками фортепиано. Трагическая тема Германа, умоляющего графиню открыть ему страшную тайну трех карт. «Нечто жалобное» — пишет композитор под этой строчкой нот. И тут же рядом, наискось пробегают новые линии. В басовом ключе звучит тема графини, сухая, колкая. Листы партитуры. Композитор разработал первоначальный набросок для оркестра, несколько видоизменив основные темы. Звучит оркестр. В музыке борются две темы — Германа и графини. Ночные кадры Петербурга. Фальконетовский всадник. Набережная Невы. Зимняя канавка. Ветер. Метель. Гранитные столбы, тяжелые цепи, мятущийся по ветру снег. Озаренный лампадами строгий киот в спальной графини. В глубоком кресле старуха напевает старинную французскую арию. На портрет «Венеры московской» ложится тень Германа со сжатыми в мольбе руками.

В исполнении заслуженной артистки республики Фаины Петровой и артиста Г. Большакова сцена звучит превосходно. Однако изображение в этом эпизоде много ниже звука. Решая сцену кинематографически — с монтажом, введением крупных планов, — режиссер не преодолел привычной театральности в работе актеров. Поэтому кажется, что они переигрывают, что многие места затянуты, преподнесены слишком напыщенно, манерно. Впрочем, эти упреки можно отвести, вспомнив, что темп сцены обусловлен музыкой, а метод игры оперного и кинематографического актероз—различны в самом существе.

Совершенно иначе решена в фильме ария Ленского, исполняемая заслуженным артистом республики И. Козловским (этот фрагмент снят в Ленинграде режиссером И. Шапиро и оператором А. Кальцатым). В театральной декорации и гриме на подмостках оперного театра поет Козловский. Планы меняются два-три раза, изображение артиста изредка перебивается кадрами оркестра и дирижера. Подобный показ театра на экране всегда проигрывает. Ценность этого фрагмента в замечательно тонком, музыкально прочувственном исполнении певца.

Контекст, в который поставлена эта сцена, неудачен. На экране письмо Чайковского, где он говорит о влюбленности в пушкинскую Татьяну, о вдохновении, с которым написана сцена письма; показан рисунок, изображающий Татьяну. Диктор читает отрывок из «Онегина»: «Татьяна, милая Татьяна, с тобой теперь я слезы лью». Почему после всего этого показана ария Ленского — непонятно.

Народный артист СССР М. Рейзен спел романс «Благословляю вас, леса». Этому предшествуют слова Чайковского об огромной, всепоглощающей любви своей к русской природе. Превосходные пейзажи, просторные, тихие, пронизанные солнечными лучами, проходят на экране. Благодаря мастерству операторов Г. Гибера и М. Архангельского искренние слова Чайковского становятся особенно близки и понятны зрителю. Томик А. Толстого, стихи, воспевающие русскую природу. И тут же, на полях книги Чайковский набросал тему романса. Вновь появляются неровные линии, нотные знаки, музыкальные термины.

Глубокое родство искусства Чайковского с народным творчеством дважды подчеркнуто в фильме с помощью очень интересного и смелого приема.

В начале фильма скромным пейзажам города Воткинска, родины композитора, аккомпанируют звуки andante cantabile из квартета Чайковского, как известно построенного на основе русской народной песни. Квартет замолкает. Тему andante подхватывает гармонь. Становится особенно ясным народное происхождение этой темы.

Еще с большим успехом прием этот повторен в конце фильма. Цветущие яблони, белые мазанки Украины. Оркестр народных инструментов играет народную украинскую песню «Веснянка». Вступает симфонический оркестр. Виртуозный пассаж пианиста. В огромном концертном зале — Яков Флиер прекрасно, темпераментно и вдохновенно заканчивает первый концерт для фортепьяно с оркестром, построенный Чайковским на материале песен Украины.

В рамках небольшого фильма невозможно было продемонстрировать все колоссальное богатство и разнообразие творчества Чайковского. Шесть симфоний, десять опер, три балета, больше ста романсов, три квартета, концерты для скрипки, виолончели, фортепьяно с оркестром, трио, симфонические поэмы, множество небольших инструментальных и

«ЧАЙКОВСКИЙ»

Режиссер Я. Миримов. Операторы Г. Гибер и М. Архангельский. Мостехфильм. На фото: арт. Н. Чубенко в роли Марии Власьевны из оперы «Воевода»

фортепьянных вещей — вот неполный перечень произведений Чайковского.

По мере своих возможностей авторы фильма пытались показать это разнообразие в музыкальном сопровождении и концертных номерах фильма. Малоизвестная ария Марии Власьевны из оперы «Воевода», очень популярный танец маленьких лебедей из балета «Лебединое озеро». В музыкальном сопровождении фрагменты из 4-й и 6-й симфоний, вальс из «Спящей красавицы», фортепьянные переложения народных песен.

Кроме музыкального материала нужно было еще дать основные черты объятельного облика умного, скромного, трудолюбивого человека. В фильме есть очень интересный кусок. Игорь Грабарь рассказывает с экрана об одной своей встрече с Петром Ильичем. Замечательные слова композитора о необходимости ежедневной упорной работы — безразлично по заказу или нет, о вдохновении, которое рождается трудом, в правдивом рассказе художника звучат убедительно, западают в сердце. Отрывки из писем Чайковского, его мысли о труде, о радости творчества, о безраздельной любви к русскому народу, к русской природе передают черты морального облика композитора.

Следовало бы остановиться на связи Чайковского с лучшими представителями искусства его времени: Антоном и Николаем Рубинштейнами, «могучей кучкой», поэтами Майковым, Апухтиным, художниками, артистами, учеными, музыкантами-исполнителями. Следовало бы шире показать огромную популярность Чайковского в народе. Произведения композитора пользуются любовью всех народов Советского Союза, исполняются не только на русских, но и национальных эстрадах и сценах. Следовало бы показать и это. Можно было бы высказать еще много советов и пожеланий. Но огромный материал не укладывается в рамки небольшого фильма.

То, что сделано коллективом фильма Чайковский, сделано с настоящим творческим подъемом, с любовью к материалу, со знанием дела. Сделано просто, выразительно, культурно. Можно смело утверждать, что Чайковский — один из лучших популярных документальных фильмов нашего кино.

◇

Работы студии кинохроники Домик в Клину и номер журнала Советское искусство в основном повторяют фильм Чайковский только в меньшем масштабе и с меньшим художественным успехом. Поэтому не следовало бы показывать все три фильма в одной программе.

В Советском искусстве довольно неудачно исполнена сцена свидания Лизы и Германа из «Пиковой дамы», хорошо заснят танец из «Щелкунчика», даны несколько планов дома Чайковского в Клину.

Короткометражный фильм Домик в Клину подробно показывает обстановку, в которой великий композитор творил свои последние произведения, работу группы научных сотрудников над наследством Чайковского, пейзажи вокруг дома. Музыкальное оформление фильма, состоящее из фрагментов 4-й, 5-й и 6-й симфоний, фортепьянного концерта и «Меланхолической серенады», сделано с большим вкусом. Жаль только, что допущены некоторые небрежности: в финале фильма, например, звучит фортепьянный концерт, а в изображении дан оркестр под управлением юного дирижера Маргариты Хейфиц, но пианист отсутствует.

Несмотря на некоторые недостатки оба короткометражные фильма достигают своей цели — знакомят зрителя с какой-то, правда весьма скромной, частью творчества и биографии великого русского композитора.

Чайковский мечтал о широком проникновении своего искусства в народные массы. Он высоко ставил оперу, наиболее доступную массам музыкальную форму. Он неоднократно писал о суде потомства, народа — высшем суде для художника.

Народ признал своего композитора, высоко оценил его, полюбил глубоко и искренно. Популярность Чайковского равна популярности Пушкина, Толстого, Репина, Серова — наших лучших художников. Самое массовое из искусств—кино делает большое, нужное дело, неся творчество Чайковского в исполнении лучших советских мастеров во все уголки нашей необъятной родины.

«ЧАЙКОВСКИЙ»

Режиссер Я. Миримов. Операторы Г. Гибер и М. Архангельский. Мостехфильм. На фото: сцена из оперы «Евгений Онегин»

Андрей Москвин

Мих. Каплан

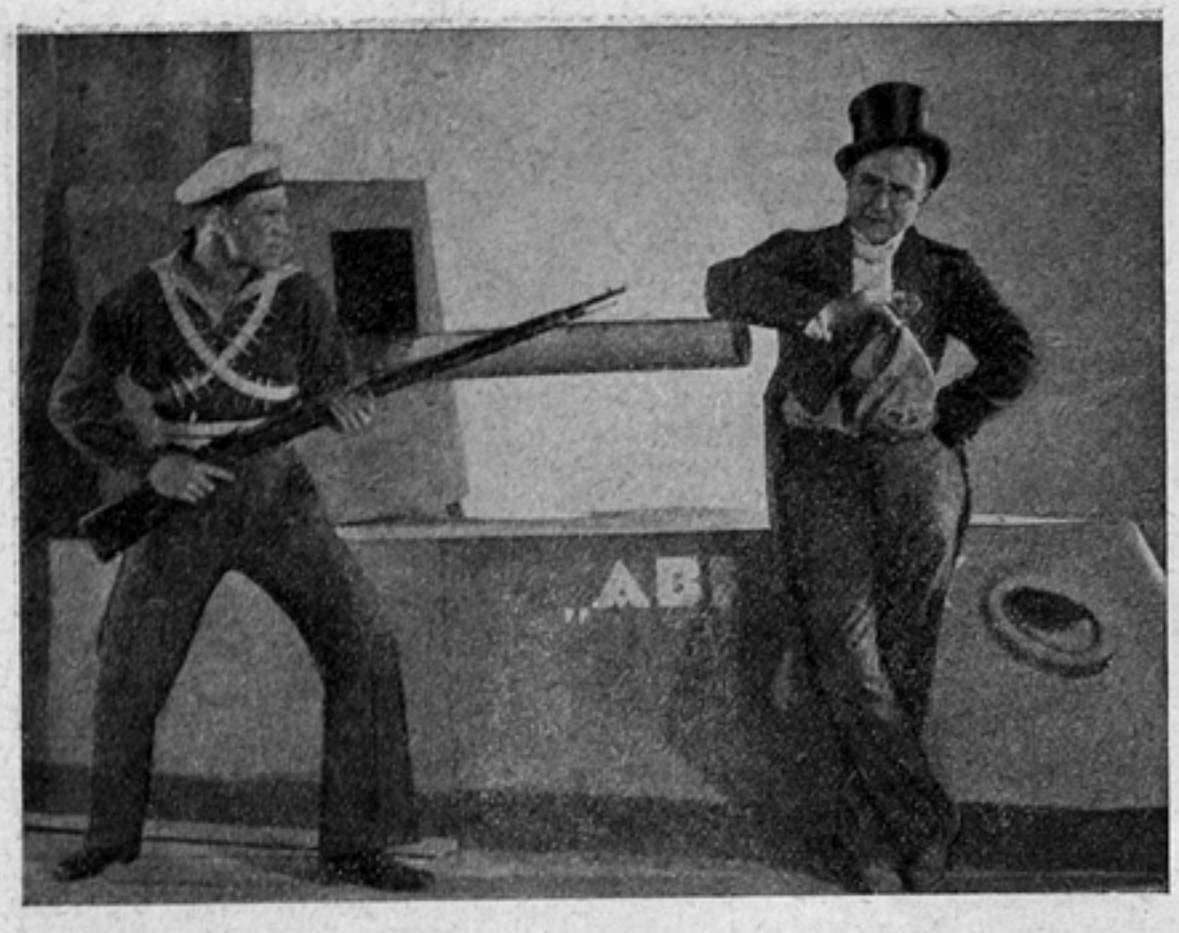
На заре советской кинематографии, когда экраны заполнялись потоками картин, одинаково равнодушно повествующих и о смешном и о трагическом; в пору, когда фильмы по традициям, оставшимся от дореволюционных Сонька-Золотая ручка или Укамина, беспрекословно подражали дореволюционным театральным канонам; когда не было осознано все неисчислимое многообразие тогда еще «Великого немого», — в это время раздались первые голоса одиночек и целых творческих групп, зовущие итти принципиально новым, творческим путем. Одной из этих групп был коллектив Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга, тогда еще «Фэксы». Вместе с ними выступает оператор Андрей Москвин — художник, которому суждено было сыграть выдающуюся роль в развитии изобразительной культуры советской кинематографии.

В то время операторы — люди, работавшие над зрительным оформлением фильмов, — не открыли еще грандиозных возможностей, заключенных в специфически-операторских средствах — свете, композиции, оптическом рисунке кадра. Работа по-старинке, косность и безынициативность тяжелым грузом тяготели над творчеством операторов. Стремление, чтобы все всегда было видно; чтобы изображение, нужно ли оно для задач данного эпизода или нет, было отчетливо резким и определенным от переднего до самого дальнего плана; однообразная композиция, плоский свет,— вот что, как правило, характеризовало работу операторов. Поликушка (1919) и Убийство генерала Грязнова (1921), Скорбь бесконечная (1922) и Комедиантка (1923) — картины, которые наглядно иллюстрируют эти положения.

Даже Красные дьяволята (1923) и Дворец и крепость (1924), с интересом принятые массовым зрителем, с изобразительной стороны представляли собой мало еще ценного. Г. М. Козинцев в статье об Андрее Москвине («Советское кино», 1935 г., № 11) пишет: «Основным средством этих картин являлся показ костюмерной мастерской, бутафорской мастерской и движущейся портретной галлереи со сходством. В этих картинах было ужасающее сочетание натурализма фотографии и бутафории

«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»

Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Ленфильм. 1938 г.



«ЧОРТОВО КОЛЕСО»

Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. 1925 г.

снимаемого объекта». Искусство оператора, могущественное и прекрасное, находилось в плену самых отсталых, омертвевших канонов дореволюционного кинематографа.

Сверкающим метеором, с беспощадной яркостью обнажавшим убожество и рутинерство искусства прежних операторов, явились в этой загхлой атмосфере первые работы Андрея Москвина. Они представляли собой протест против равнодушия и самоуспокоенности в операторском искусстве, беспощадно ломали устойчивые традиции, корнями уходившие в каноны дореволюционного кинематографа, убежденно и страстно выдвигали и утверждали новые методы операторского мастерства.

В первых же своих работах—Чортовом колесе (1925) и Шинели (1926) Москвин, отрицая прежние приемы операторской практики, провозглашает необходимость развития основных средств зрительной выразительности — освещения, композиции кадра, оптического рисунка. Не равномерно заполняющее все уголки кадра («чтоб все было видно») бесстрастное освещение, но свет, выявляющий отношение художника к снимаемому, динамика света и тени, освещение, то врывающееся в кадр мощными потоками, жизнеутверждающее и радостное, то проникающее скупыми, сдержанными лучами, ложащееся причудливыми пятнами на плоскости декораций и лица актеров; активный свет, который наряду со всеми элементами, создающими фильм, — работой режиссера, художника, игрой актеров — стремится донести до зрителя основное—идею фильма. Не равнодушно-однообразная композиция кадра, где объектив кинокамеры не решается на самый незначительный ракурс, но активное построение кадра, выразительные ракурсы, динамическая смена верхних и нижних точек, в которых сила взволнованных композиционных построений как бы гипнотизирует зрителя и, завладев его вниманием, неумолимо ведет за собой. Не безвкусно-жесткий оптический рисунок, холодный и безжизненный, где зрители видят на первом плане дурно загримированного актера, вопреки всем законам оптики и смысла, так же резко видят на дальнем плане муху на стене (неизменное понятие натуралистической точности как самого высокого идеала), но стремление затушевать чрезмерную резкость, применять смягченный рисунок при съемке человеческих лиц, реабилитация «размытых» фонов и мягкорисующей оптики — незаменимых компонентов в общей сумме операторских средств воздействия.

Во всех этих поисках Москвин перекликается с Эдуардом Тиссэ и Анатолием Головней, которые в своих работах Стачка (1924) и Броненосец Потемкин (1925) у Тиссэ и Мать (1925) и Конец Санкт-Петербурга (1927) у Головни провозглашают аналогичные принципы. Но если Тиссэ в Броненосце Потемкине добился исключительных успехов в области совершенствования рисунка (особенно в пейзаже, переданном им в чрезвычайно тонком эмоциональном рисунке, — например в кадре утреннего тумана на море, доходящего до блестящих образов импрессионистического эффекта), если Головня в Конце Санкт-Петербурга дал образцы активно созидающих фильм композиционных построений, показывающих старый Петербург в новом, невиданном аспекте, то Андрей Москвин выступает прежде всего как певец света.

Действительно, внимательно рассматривая первые работы Москвина, можно видеть, что главное внимание художник обращает на проблемы освещения. Если в Чортовом колесе и Шинели рисунок кадра, оставаясь по существу линеарным, несколько смягчается (особенно в портретах), исчезает неприятная жесткость, появляются нерезкие, глубокие фоны; если композиция кадра принципиально иначе решает вопросы организации человеческих фигур и декоративных плоскостей в пространстве; если часто применяются верхние и нижние точки, появляется первый план—кулисы, композиция уже становится активной и воздействующей, то в области освещения Москвин создает замечательные образцы светового звучания. Логика его световых построений, навсегда порвавших с традициями прежних лет, явилась подлинным «новым словом» в изобразительном искусстве кинематографа. Исчезло плоское рассеянное освещение, дерзкими, ослепительными потоками ворвались в кадр живительные лучи света, активно созидающие фильм. Освещение приобретает (особенно в ночных сценах) неуравновешенный, тревожный характер, световые пятна, подчеркнутые густыми тенями, активно организуют и ведут глаз зрителя в желаемом направлении.

В Шинели свет активизируется еще больше: калейдоскоп ирреальных световых построений, все ускоряющееся чередование экспрессионистских пятен света и тени захлестывает актера и главенствует в кадре. Такие куски, как сон Башмачкина, кадры на Невском проспекте, сцена грабежа на заснеженном тротуаре поражали смелостью светового разрешения. Тончайшие переливы света

и тени в кадрах видения Акакия Акакиевича, где сильно освещенные группы на первом и на втором планах проектируются на фоне черного бархата и, наоборот, чернильно-черные силуэты фигур—на фоне освещенного дома где-то в переулке; снежное поле и человеческие фигуры, освещенные концентрированными пучками света, бросающими длинные причудливые тени на белый снег,—все это производило сильное впечатление.

В СВД Москвин вводит в качестве неотъемлемого выразительного средства дым на фоне, и эта дымная атмосфера, затушевывая линейный рисунок кадра, создает иллюзорные представления, расплывчатый характер кадра; в некоторых местах она поглощает линию рисунка и постепенно превращается в самодовлеющую игру света и тени. Лица актеров служат для разрешения чисто световых задач, странные, неоправданные тени деформируют и искажают черты... Художник меньше всего заботится, чтобы освещение было оправдано какими-нибудь реальными источниками света; ему важно добиться разрешения определенной изобразительной задачи. Здесь уже явственно ощущаются импрессионистское и даже экспрессионистское влияния. Они видны в несколько более успокоенной по сравнению с Шинелью композиции—в задымленной, колеблющейся атмосфере, растворяющей градации света и тени, обволакивающей и скрадывающей природу вещей. Видны они и в названном выше смягчении, затушевывании линии рисунка кадра, а порою и полного поглощения линии световым пятном. Весь этот искаженный, кричащий мир, фантасмагория света и тени, глубокие, размытые фоны, динамика верхних и нижних точек — все это было совершенно непохоже на все, что делалось до тех пор.

«НОВЫЙ ВАВИЛОН»

Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. 1930 г.

«СВД»

Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Режиссер Г. Козинцев и Л. Трауберг. 1927 г.

Это обстоятельство выдвигает Москвина на особое место в операторских рядах. «За фотографию выразительную, за фотографию стилистически однородную с прочими элементами картины, за фотографию, играющую и воздействующую, а не только пассивно изображающую, дал бой Москвин в своих первых картинах», — писал Козинцев в цитированной выше статье. И дальше, по поводу СВД: «Желание придать фотографии максимальную выразительность выросло почти в чистый эмоционализм света и композиции. Романтическая передача метели, ветра и дыма превратилась почти в абстракцию».

И действительно, исключительное внимание к изобразительным вопросам оттеняет и сводит на второстепенное положение все остальное. Актер как первый проводник идей автора и режиссера перестает существовать, самое понятие сценария начинает подвергаться сомнению. Изобразительное начало поглощает остальные элементы фильма.

Но подлинного своего развития эти черты получили в следующей большой работе Москвина — Новом

«СВД»

Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. 1927 г. На фото: арт. П. Соболевский в роли офицера-декабриста

Вавилоне (1930). Если Чортово колесо впервые с такой резкостью и непримиримостью выдвинуло вопросы света, если в Шинели световые и, частично, композиционные построения стали звучать с громадной силой, если в СВД свет и «атмосфера» кадра стали сглаживать и подчинять себе линию рисунка, то Новый Вавилон, продолжая эти тенденции, уходя от резких динамических построений к более смягченному световому рисунку, поглощая и растворяя линейную конструкцию кадра, стал на путь подлинно живописного разрешения изобразительных задач. Смягченная, затуманенная атмосфера, обволакивающая все пространство кадра, до самого первого плана, глубокие фоны с нерезкими контурами, более уравновешенное, но и более изысканное освещение, почти повсеместное исчезновение линии за счет тонального пятна,—вот что характеризует эту работу Москвина.

В области света художник достигает необычайного изящества и силы; тончайшая нюансировка света и тени, исключительное понимание законов освещения, виртуозное владение световыми средствами воздействия предопределило высокую изобразительную культуру этого фильма. Такие световые поэмы, как «бал-мобиль», марш германской кавалерии, расстрел коммунаров на кладбище Пер-Ляшез, выделялись по напряженному световому ритму, по силе зрительного разрешения. «Баль-мобиль», где динамика композиционных построений в сочетании со сгущенной световой атмосферой и полным торжеством тонального характера рисунка представлял собой сферическое зрелище; скачка кавалерии в ночной темноте с поднятыми пиками, освещенной скупыми резкими лучами света, вырывающими из темноты то круп скачущей лошади, то остроконечную каску, то силуэт всадника, захватывали даже равнодушного зрителя. Ночные сцены расстрела на кладбище, под дождем, предельно выразительно схваченные человеческие лица, затушеванные фоны удивляли своей законченностью и мастерством.

Эта картина, оставаясь лучшей работой Москвина «немого периода», завершает первый этап творческого развития художника. Появление звукового кино заставило не только операторов, но и всех творческих работников кинематографии пересмотреть свои художественные установки. Богатейшие возможности, выдвигаемые звуковым кино, заставляли искать новые формы выражения. Творческие работники кинематографа пересматривают свой арсенал художественных средств. Этот период характеризуется для советской кинематографии стремлением к укреплению крепкого драматургического костяка в сценарии, к созданию полноценных человеческих образов, к повышению идейного содержания фильмов. На первое место выдвигается актер, как основная величина, вокруг которой должны группироваться все остальные элементы.

«НОВЫЙ ВАВИЛОН»

Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. 1930 г. На фото: арт. С. Герасимов в роли депутата-журналиста и засл. арт. А. Костричкин в роли приказчика

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА»

Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. 1937 г.

«ЮНОСТЬ МАКСИМА»

Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. 1934 г.

Не могло оставаться на прежних позициях искусство оператора. Новые задачи, выдвигаемые самой жизнью, заставляли подходить по-новому к изобразительной трактовке снимаемого. Если прежде зрительные элементы в фильмах отодвигали все остальное — в том числе и актера — на второй и третий планы, то с появлением звукового кино выявилась необходимость выдвигать во главу угла прежде всего человеческий образ — актера.

Первая звуковая картина Москвина Одна является в этом смысле работой переходной. Материал сценария заставлял художника сосредоточить максимум внимания на образе молодой учительницы (актриса Кузьмина). И Москвин отказался от средств воздействия, которые он применял в прежних работах. В этой картине художник пытается создать нечто новое. Снежные предгорья Алтая, пустынные белые просторы, на которых развертывается действие, подсказывают ему решение изобразительной задачи. Москвин стремится создать несколько стилизованную «белую фотографию»... Все фоны в картине — белые, светлые залитые солнцем асфальтовые мостовые Ленинграда, белые снежные поля, белые холмы. На протяжении всей картины художник сознательно подбирает эти белые фоны, на которых более темными тонами вырисовываются лица актеров. Освещение в картине неожиданно утрачивает свой динамический характер, свет покрывает плоскости кадра широкими белыми полосами, глубокие тени почти совершенно исчезают. Композиция кадра становится более сдержанной, более статичной, но и более вдумчивой; рисунок изображения также неожиданно теряет свой расплывчатый смягченный характер, снова появляется линия и, хотя фоны на крупных и средних планах остаются смягченными, все же линеарное оптическое построение кадра становится очевидным. Во всех прежних работах Москвин уделял большое внимание человеческому портрету; в Одной он делает это принципиально иначе. Здесь актеру принадлежит в кадре главенствующее место, белые фоны только оттеняют человеческое лицо. Композиционно художник помещает актера в кадр так, что все остальные элементы концентрируют внимание зрителя только на нем. Тщательно вылепленные светом человеческие лица, подчеркнутые белыми пятнами фона, создают замечательный зрительный эффект.

Съемка портрета на белом фоне — технически очень трудная задача — выполнена Москвиным с большой легкостью и законченностью. В этой работе виден сознательный поворот художника в сторону менее изысканных, но зато более правдивых методов зрительного воздействия, в сторону поисков (правда, еще очень неуверенных) каких-то реалистических решений.

Полное развитие эти искания получают в следующей большой работе — в трилогии о Максиме. Большой и чуткий художник, Москвин прекрасно понимал, что, пользуясь прежними изобразительными методами, основанными на чисто внешних зрительных эффектах, создать фильм о большевике Максиме невозможно. Самый материал сценария — большевистское подполье — требовал новых изобразительных решений. Здесь не могли удовлетворить и стилизованные формы, найденные художником в Одной: суровый эпический материал сценария требовал дальнейшего развития реалистических средств зрительного оформления.

И Андрей Москвин, полностью творчески перевооружившись, становится на путь реалистических методов изобразительного разрешения. Правда, в первой части трилогии — Юности Максима — еще ощущаются поиски стиля. Некоторые сцены Москвин стилизует под «старую фотографию» с резкими, жесткими контурами и контрастным передним освещением; это можно наблюдать в кадрах старого Петербурга, в сцене демонстрации на улице и, в особенности, в сцене исследования «примет» Максима в охранке. Здесь особенно чувствуется стремление мастера создать кадры, стилизованные под документально-полицейскую фотографию.

Зато во всем остальном, как в первой части трилогии, так и в Возвращении Максима и в Выборгской стороне, оператор решительно встает на путь реалистической передачи действительности. Перед ним поставлена задача показать в картине живых людей — большевиков, рабочих и их врагов: полицейских, фабрикантов и т. д. Проблема создания человеческого лица, портрета, выдвигается на первый план. Москвин и в прошлых своих картинах много работал над портретом, но трактовал его не реалистически, за исключением Одной. Портрет у него всегда был стилизован и вследствие этого терял свои индивидуальные черты. Искаженные, ирреальные фоны СВД и Шинели, испещ-

ренные пятнами света и тени, скрадывали характер человеческого лица. В СВД и Новом Вавилоне динамическая задымленная атмосфера вторых и третьих планов, излишняя мягкость и расплывчатость всего изображения также никак не способствовали созданию индивидуального человеческого лица. Только в трилогии о Максиме Андрей Москвин развертывает блестящую галлерею характерных человеческих портретов. Здесь фоны, оставаясь активными и воздействующими, звучат приглушенно, не заслоняя собою все остальное, предоставляя первое место в кадре человеческому лицу — актеру.

Знакомое всем лицо Максима—Чиркова при съемке крупного плана помещается чаще всего в центре кадра; если же оно сдвинуто в сторону, то все прочие световые и композиционные элементы располагаются так, что воздействуют на глаз зрителя именно в этом направлении. Рассеянное освещение лица, изредка подчеркнутое более резкими тенями, позволяет рассмотреть все его индивидуальные особенности. Излюбленный прежде задний свет «контржур» почти совершенно исчезает.

Наташа — Кибардина, трактованная несколько более смягченно, освещается мягким, ровным рассеянным светом, хорошо выявляющим характерные особенности миловидного и в то же время волевого женского лица.

Остальные персонажи, переданные теми же средствами, теперь занимают главенствующее место в кадре. Но показ места действия накладывает на Москвина особые обязательства. Авторы фильма вместе с Москвиным сознательно уходят от эстетского воспроизведения старого Петербурга — Петербурга парадных площадей и гранитных набережных, Петербурга чугунных памятников и узорчатых решеток. Материал фильма заставлял итти в убогие, захолустные окраины — на заросшие бурьяном пустыри, в узенькие, кривые улички с торчащими вдали заводскими трубами.

Москвину пришлось переключиться от «самонационального» Невского проспекта и фантасмагорических видений Шинели, от пышных декоративных построений СВД и Нового Вавилона, от романтических заснеженных пейзажей Одной к прозаическому материалу забытых петербургских окраин. И Москвин создает из этого материала нечто крайне своеобразное. Петербургские окраины предстали перед глазами зрителя то в виде широкого пыльного шоссе с грандиозным заводским пейзажем фона, то в виде улицы, уставленной по обеим сторонам многоэтажными «доходными» домами казенной архитектуры с огромной рекламой пилюль на глухой стене; то мы видели раннее утро, когда группы рабочих по гудку спешат на завод и белая пыль, освещенная лучами солнца, серебрится на булыжной мостовой; то глухую черную ночь окраины огромного города, когда тускло мерцают фонари, а за темным углом коварный враг с камнем в руке подстерегает большевика Максима.

Потом действие переносится в цех завода. К этим сценам Москвин подошел мужественно и смело. Изгнав эффектные ракурсы и неровное освещение, он не отказывается, там где это подсказывает логика действия, и от умеренных верхних точек и от более активного освещения. В заводском цехе лучи света прорываются сквозь закопченные окна и, подчеркивая полумрак помещения, освещают нужные художнику лица и предметы. Фон погружается в полутьму, и это необычайно выпукло выдвигает на первый план фигуры людей, освещенных более интенсивным светом.

Сцены на заводском дворе также трактованы в активных тонах; в композиции используются, правда, очень корректно, темный передний план, достаточно контрастное освещение и даже ракурсы.

Вспомним для примера сцену бегства Наташи из Юности Максима со двора завода. Точка взята сверху, выше фабричной стены; Наташа с помощью товарищей перелезает через стену, идет по улице, и мы видим сверху и Максима на стене, и Наташу на улице, и железнодорожный мост с поездом неподалеку. Дальний пейзаж заводов с вертикальными иглами труб и огромными фабричными корпусами, выдержанный в отчетливой тональной гамме, дополняет впечатление задымленных индустриальных окраин. Здесь не осталось ничего от тех средств выражения, которые Москвин применял в предыдущих работах. Исчезают расплывчатые фоны, смягченные вторые и третьи планы, туманная атмосфера; рисунок кадра, нигде не переходя в жесткость приобретает ясное, четкое выражение; освещение утрачивает экспрессионистский пятнистый характер, и, став более уравновешенным, стремится к реалистической

«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»

Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Ленфильм. 1938 г.

«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»

Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. 1938 г.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА»

Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. 1937 г. На фото арт. В. Кибардина в роли Наташи

арное построение рисунка в сочетании в несравнимой по тонкости свето-теневой гаммой создают замечательное впечатление. Упомянутая выше улица с казенными домами, на которой происходит демонстрация рабочих, по рисунку кадра и прямому освещению носит более определенный, четкий характер, чем, например, сцены на баррикадах в Возвращении Максима. Здесь боковое освещение и несколько смягченный рисунок кадра создают менее определенное, но зато более эмоциональное воздействие, несколько динамизируются точки зрения, и кадры приобретают взволнованность и напряженность даже в их зрительной трактовке. Мастерски сделанные технически сложные сцены заседания Государственной Думы в б. Таврическом дворце; трагедийные моменты разгрома винного склада; тревожные по создаваемому настроению сцены «патриотической» манифестации; скорбная женская очередь за пособием, выдержанная в приглушенной гамме (Выборгская сторона), беспощадная оголенность сырого подвала в сцене Евдокии и Дымбы; длинные коридоры Смольного и народный суд над погромщиками и заседание Совета—эта длинная вереница сменяющих друг друга картин выполнена рукою большого мастера; она увлекает зрителя и ведет за собой, заставляя вместе с авторами фильма волноваться и торжествовать, скорбеть и радоваться, напряженно следить за судьбой героев.

Так пройдя сложный творческий путь, преодолев большие ошибки и трудности, Андрей Москвин вышел на единственно правильный путь, обеспечивающий творческие победы, на путь, ведущий к подлинному реализму, отражающему и черпающему свою силу в самой жизни.

«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»

Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. 1938 г. На фото засл. арт. УССР Н. Ужвий в роли Евдокии

трактовке человеческих лиц и места действия; глубокая, отчетливая композиция, широкая и свободная, завершает общее стремление оператора к реалистическому воспроизведению действительности.

В то же время, по сравнению с Юностью Максима, вторая и третья части трилогии выполнены в более мягких тонах; оставаясь в принципе строго линеарным, рисунок кадра (например в сценах бильярдной) получает смягченный, очень приятный для глаза, как бы карандашный, оттенок. В Юности Максима, например, вечерняя улица у фонаря, после смерти товарища в цеху, выполнена в более четких тонах. Лине-

Графическая мультипликация и ее недостатки

А. Карпов, Ф. Кравченко

Мультипликация—сложное и интересное искусство, обладающее своими, только ему присущими особенностями. К сожалению, многие работники мультипликационного фильма забывают об этой простой истине. До сих пор можно встретить мультипликаторов, которые, пытаясь теоретически обосновать (а порой и оправдать) неверные тенденции собственной практики, высказывают безусловно ошибочные взгляды на искусство мультипликации.

Так, например, некоторые товарищи, видевшие Белоснежку Диснея, восторженно заговорили о необходимости переключения мультипликации на подражание игровому фильму, натуре. Кое-кто пытался даже доказать, что особые заслуги мультипликаторов заключаются именно в том, что они заставляют своих героев подражать... живому актеру. Кое-кого восхищает то, что в фильме Диснея трудно отличить отдельные сцены от сцен натурно-игровых фильмов.

Таких взглядов придерживаются и некоторые киноработники, которые «задают тон» и оказывают влияние на развитие искусства мультипликации.

Конечно, и в студии Союзмультфильм и в специальных мультипликационных цехах студий игровых фильмов имеется немало одаренных людей, прекрасно представляющих себе особенности такого вида искусства, как мультипликация; однако творческая практика мультипликации пока чрезвычайно скудна. Большинство мультипликационных фильмов лишено тех качеств, которые могут двигать вперед развитие этого интереснейшего искусства.

Искусство мультипликации у нас отстает, хотя для его развития существуют прекрасные условия.

В то время, как другие виды искусства (кукольный театр, цирк и т. д.) обогащаются все новыми достижениями, в графической мультипликации, если она и может похвалиться отдельными удачными фильмами, эти удачи тонут в огромном количестве «серых картин».

Нельзя сказать, что сами работники мультипликации удовлетворены своими фильмами и не ищут новых творческих путей. Поисков было много. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что почти каждый новый фильм был своего рода «пробой», экспериментом.

Творческие поиски выражались прежде всего в попытках найти новые жанры. Следует отметить серьезное увлечение мастеров графической мультипликации самыми разнообразными жанрами. Они работали и над народной сказкой, и над басней, и над пародией; они делали мультипликационные фельетоны (Любимец публики), политшаржи (Кого мы били), современную советскую сказку (Дед Иван, Охотник Федор). Были попытки создать фильмы с героическими образами (Александр Невский, Минин и Пожарский в фильме Боевые страницы).

Можно отметить упорные поиски наших советских мультипликаторов и в области тематики. Они делали и легкие шутливые фильмы вроде Шумного плавания, Сладкого пирога и Носорога, и оборонные патриотические (Охотник Федор), и исторические (Боевые страницы). Эти примеры можно было бы умножить.

Но если сравнить мультипликационные фильмы, сделанные лет 5—6 назад, с фильмами последних лет и особенно с фильмами прошлого года, то сравнение будет не в пользу последних.

Достаточно сравнить первый фильм режиссеров Иванова и Сазонова Квартет с последними работами режиссера Иванова Волшебная флейта и Дед Иван; фильм режиссеров Вано и Блумберг Стрекоза и муравей с фильмом И. Вано Котофей Котофеевич (1937) или последним фильмом Мойдодыр (1939); фильм режиссера Евменко Журавка (1935) с последней его работой Храбрый заяц; фильм режиссера О. Ходатаевой Возвращенное солнце с фильмом Медвежонок, сделанным ею в этом году,—падение художественного качества многих мультипликационных фильмов станет наглядным.

Это снижение тем более разительно, что сама техника мультипликации (пластичность и ритмичность движений мультипликационных персонажей, выразительность игры рисованных мультипликационных актеров) неизмеримо выросла и порой достигает подлинного мастерства и блеска.

«ЛИМПОПО»

По сказке К. Чуковского. Режиссеры Л. Амальрик и В. Полковников

Не спасло наших мультипликаторов и увлечение таким мастером графической мультипликации, как Дисней.

Очевидно в самой основе нашего мультипликационного искусства лежит какой-то серьезный органический порок. Как нам кажется, порок этот состоит в том, что наши мультипликаторы сами с начала своей творческой практики отказались признать мультипликацию самостоятельным искусством, обладающим собственными выразительными средствами.

Многие работники мультипликации поняли этот вид искусства лишь как искусство компиляции, а свои задачи—как задачи компиляторов. В результате появились фильмы, в которых нет и намека на самостоятельное творчество.

Наглядным примером является фильм Котофей Котофеевич режиссера И. Вано.

Проследим, как возникла основа этого фильма. Сюжет взят из русской сказки. Казалось бы, авторы фильма найдут и соответствующие художественно-мультипликационные средства для выражения сюжета на экране; однако ничего подобного не случилось. В сюжет русской сказки авторы вмонтировали кусок из американского фильма (машина, на которой пекут пироги). Широко были заимствованы из американского фильма и графические приемы. В русской сказке появился американский кот, который в американской печке печет торт, срисованный с вывески кондитерской...

В фильме Охотник Федор была поставлена важная и актуальная задача. Авторы фильма хотели показать советский патриотизм, готовность каждого гражданина нашей страны оборонять свою родину от нападения врагов. Однако они не нашли ни интересного сюжетного решения, ни мотивов, которые отличают новую сказку. Вместо поисков творческих решений, свойственных мультипликации, авторы фильма начали компилировать. Фигуры врагов они позаимствовали из «Крокодила», причем враги бегают точь в точь, как диснеевский гусенок. Волк — копия диснеевского волка. Положительные фигурки срисованы с натурной хроникальной ленты. Звуковое оформление сделано, как в обычных больших фильмах.

Вместо мультипликационной ленты на тему о советском патриотизме получилось беспомощное подражание игровым фильмам, скучная серия движущихся рисунков, рассказывающих зрителю о том, что ему давно уже известно. Но очень важного: своеобразного, присущего только данному виду искусства способа рассказывать, языка мультипликации в этом фильме нет. Работа пошла впустую...

Такие фильмы, как Любимец публики (реж. А. Иванов) и В Африке жарко (реж. Бабиченко), представляют собой прямое, ничем не прикрытое копирование диснеевских мультипликаций. Это видно в каждой детали, в каждой подробности.

Такой отказ от самостоятельности у некоторых режиссеров, как это ни печально, стал последовательным и.... принципиальным. По крайней мере, это подтверждается рядом наиболее поздних работ.

В фильме Мойдодыр, сделанном в прошлом году, режиссер вовсе отказался от сценария. Взяв весь текст Чуковского, он вложил его в уста диктора и ограничил свою задачу пассивной иллюстрацией этого текста.

Сплошь и рядом в мультипликационных фильмах отсутствует сценарий. Та сырая и скучная запись отдельных событий и поступков героев, которой приходится пользоваться режиссерам при создании фильмов, отнюдь не может быть названа драматургией.

Почти во всех мультфильмах указывается: сценарий такого-то или таких-то. Однако это явное заблуждение. Вернее было бы писать: материал такого-то или таких-то, так как принесенный писателем или досужим человеком и принятый студией материал так и остается в фильме драматургически не оформленным, не разработанным.

Есть режиссеры, у которых свой «подход», свои взгляды на искусство. Эти режиссеры отказываются от драматургии «принципиально». В результате, появляются такие произведения, как Боевые страницы, которые, при всей значительности идейного замысла, в конкретном воплощении на экране ничего кроме досады и недоумения не вызывают.

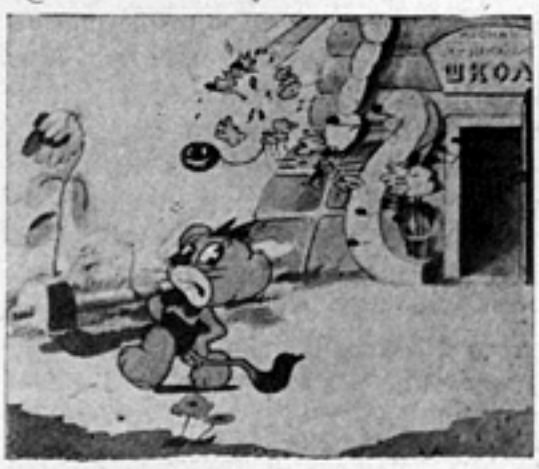
В этом фильме есть все: плакаты, карикатуры, шаржи, есть механически перенесенные из натурного кино мчащиеся тачанки, кони, чапаевцы и многое другое... Нет только драматургии и всего того, что представляет собой специфику мультипликации... Диктор скучно объясняет давно знакомые, примелькавшиеся иллюстрации, плакатные схемы. Картина представляет собой длинную, утомительную демонстрацию материалов, случайно подобранных из различных источников...

Некоторые руководители мультпроизводства с большим апломбом заявляют, что Боевые страницы — это-де и есть вершина того, к чему мы стремимся. М. Баблоян в статье «Объемная мультипликация» («Ис-

---

«ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА»

Сценарий Э. Двинского, Ю. Коновалова и А. Иванова. Режиссер А. Иванов

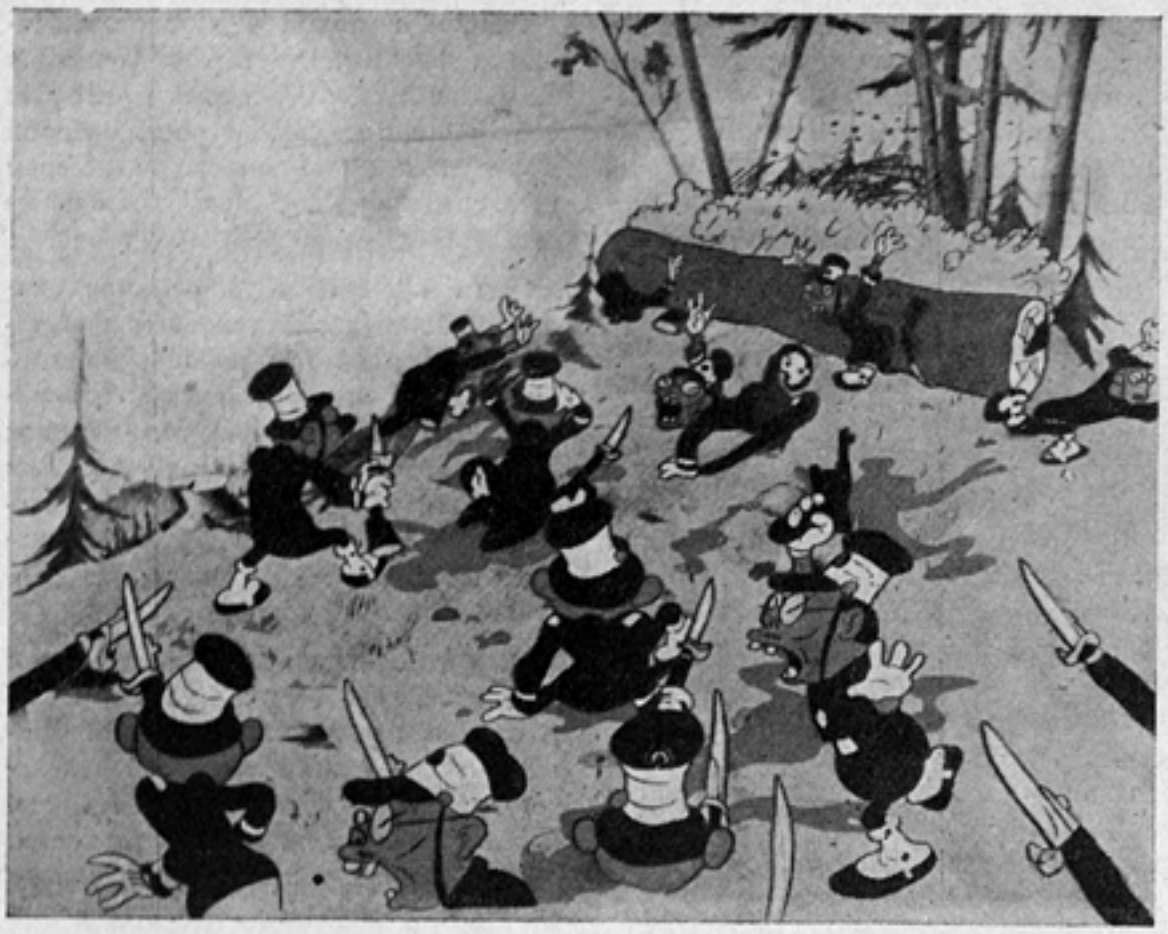


«КРАСНАЯ ШАПОЧКА»

Сценарий З. и В. Брумберг, Басманова и Карпова. Режиссеры З. и В. Брумберг

«КВАРТЕТ»

Сценарий Э. Двинского, А. Иванова и П. Сазонова. Режиссеры А. Иванов и П. Сазонов



«ОХОТНИК ФЕДОР»

Сценарий Д. Тарасова. Режиссер А. Иванов

кусство кино», № 1—2, 1940 г.) усиленно зовет советских мультипликаторов подражать диснеевской Белоснежке, подражать живому актеру. Он подчеркивает, что Боевые страницы Бабиченко якобы подтверждают, что «мультфильмы могут решать большие художественные задачи».

Очевидно, не все могут отличать искусство от беспомощной компиляции и ремесленничества...

Конечно, мы должны всячески использовать киноэкран для массовой агитационно-пропагандистской работы. Однако надо найти наилучшие формы использования искусства для этой задачи, умело использовать все особенности того или иного вида искусства или жанра.

В игровом кино давно отжили свой век примитивные агитки. В мультфильме они не только возродились, но даже находят своих «теоретиков», пытающихся вдолбить в головы наших советских мультипликаторов, что это-де и есть подлинный творческий путь.

Результаты такого влияния сказываются с огромной силой.

Не так давно выпущен мультфильм Дед Иван, в котором в очень примитивной форме, на уровне самых беспомощных агиток, показано, как дед Иван перед смертью проведывает своих сыновей, занятых в различных областях социалистического строительства. Один его сын — инженер-строитель, другой — изобретатель искусственного дождя, третий—летчик, танкист и моряк. Дед очень доволен своими сыновьями, возвращается в свой колхоз и теперь... ни за что не хочет умирать. Он предпочитает рассказывать детям сказки.

Прежде всего непонятно, для чего понадобилось делать этот фильм? Причем здесь вообще мультипликация? Не проще ли было бы заснять обыкновенного колхозного деда, командировав его вместе с кинооператором сначала в какую-нибудь сельскохозяйственную станцию, где производят искусственное дождевание полей, затем в Москву, где происходят передвижки домов, и, наконец, заснять хронику о мощи нашей Красной Армии. К чему мудрить? Ведь в натуре все это выглядит значительно интереснее, ярче и, да простят нам авторы «современной сказки», — сказочнее...

Попытка сделать на этом материале мультфильм была бы оправдана только в том случае, если бы существовал интересный сценарий, если бы содержание этого сценария было рассказано тем особым языком, который свойственен графической мультипликации.

Конечно, для этого надо было бы ломать голову над тем, как построить сюжет, как режиссерски решить его на экране и т. д. Это, конечно, трудно. И авторы решили ограничиться примитивной иллюстрацией текста убогой «современной сказки», забыв, что в искусстве всякая идея должна быть выражена средствами искусства.

Подражание натуре приводит к тому, что люди схватывают самое внешнее, поверхностное и потому самое неинтересное (бутафория: одежда, предметы, вещи...). При малейшем отклонении от натуры сразу же возникает уродство, превращение в карикатуру того, что в фильме вовсе не должно быть карикатурным.

В ленте Дед Иван режиссер поставил перед собой странную задачу: сделать мультипликационный фильм, который не был бы... мультипликационным. Он пытался все снять, так, как в «настоящем» кино.

Рабское подражание натуре привело к печальным результатам: люди в фильме получились уродливые, неинтересные. Что уж тут говорить об идее такого убогого с точки зрения художественных качеств произведения?

Отказ от самостоятельности привел к неудачам и в попытке создать журнал Мультфильм по типу «Крокодил». Вместо того чтобы найти собственное, свойственное только мультипликации решение этой задачи, мультипликаторы ограничились воспроизведением на экране тем, заимствованных из газет и журнала «Крокодил». Не было никакой попытки решить эти темы драматургически, в той сценарной форме, которая присуща только графической мультипликации. Инициаторы выпуска журнала думали, что тема, перенесенная с бумаги на экран, только выиграет; оказалось, что она проиграла.

◇

Не ясно ли, что мастера советской мультипликации должны решительно отказаться от компиляции, от списывания, от подделки под натуру, от перерисовки плакатов, карикатур и т. д. Надо найти свой собственный язык, свою драматургию, свою графику, свои образы, свой материал. Без этого нельзя двигать вперед развитие мультипликационного искусства.

Дисней тем и хорош, что сумел найти собственный стиль и язык, сумел создать собственный мультипликационный мир. Все лучшие фильмы Диснея—это прежде всего отражение его творческих поисков, его стремления каждый раз внести в свои фильмы хотя бы крупицу чего-то нового, оригинального. Он использует в своих

новых фильмах и опыт прежней работы, развивает то, что заслуживает внимания, старается сохранить все то, что является несомненным достижением.

Этот положительный опыт работы американского мастера и следует использовать нашим мультипликаторам. Между тем они используют не методы его работы, но рабски копируют его графику, заимствуют его образы и т. д.

Не используют у нас и собственного положительного опыта. Режиссеры Д. Бабиченко в фильме В Африке жарко и А. Иванов в фильме Любимец публики оказались в плену внешних технических трюков Диснея. Это не только рабское копирование чужой работы, это—копирование, которое не преследует никакой цели,— пустые, безыдейные ленты, собранные из чужих кусков.

А ведь не так трудно обнаружить у себя же очень ценный положительный опыт, — стоит только вспомнить прежние работы, отмеченные самостоятельными творческими исканиями.

В свое время был создан фильм Квартет (режиссеры А. Иванов и П. Сазонов), который представляет собой подлинную мультипликацию.

Оставляя в стороне трактовку крыловской басни, укажем на главное: в этом фильме условная мультипликационная форма сочетается с реальным, жизненным содержанием. В фильме выражена ясная и отчетливая мысль.

Действующие персонажи наделены хотя и весьма неполными, но достаточно выразительными, человеческими, т. е. живыми, реальными характеристиками, правда, отличными от тех, что даны в крыловской басне.

Это относится и к соловью, который изображен оперным певцом; и к медведю с его добродушием, и ко всем другим персонажам. В этих условных фигурках намечены реальные, человеческие черты, и поэтому эти фигурки обрели жизнь, фильм стал осмысленным и интересным, в нем появился подлинный юмор.

Этот фильм очень наглядно помогает раскрыть «секрет» успеха, заключающийся в условной мультипликационной форме, призванной выразить реальное содержание.

Вспомним лучший фильм Диснея, завоевавший себе мировую славу, пользующийся колоссальным успехом не только у юного зрителя, но и у взрослых. Речь идет о фильме Три поросенка.

В этом фильме как нельзя лучше раскрыт секрет успеха: фильм этот отлично подтверждает основное правило мультипликационного искусства— неизбежная условность формы должна сочетаться с совершенно ясным реальным содержанием.

В фильме Три поросенка раскрыта практическая идея. Дисней в остроумнейшей форме доказал вред легкомыслия, беспечности. Подчинение сюжета определенной, четко выраженной в нем идее определило огромный успех этого фильма.

Картина сделана с подлинным мастерством, она представляет собой подлинный образец мультипликационного искусства.

Фильм Иванова и Сазонова Квартет по своему характеру близок к Трем поросенкам Диснея. Он сделан тем же методом, в нем дано реальное содержание всех элементов фильма, каждого трюка, каждой мелочи.

Используя этот положительный опыт, наши мастера должны научиться находить условную форму, способную выразить реальную мысль, реальный характер. Иначе им придется пытаться либо в ничем не оправданном плохом подражании натурному кино, либо в бессмысленном нагромождении условностей (условная фигурка делает условные движения, играет условное содержание, т. е. пустоту).

Достаточно понять эту простую истину, чтобы не создавать «сложных проблем», над решением которых напрасно бьются некоторые практики и теоретики мультипликационного искусства. Одной из таких мнимых проблем является решение вопроса: кто должен играть в советских мультипликационных фильмах — зверюшки или живые человечки?

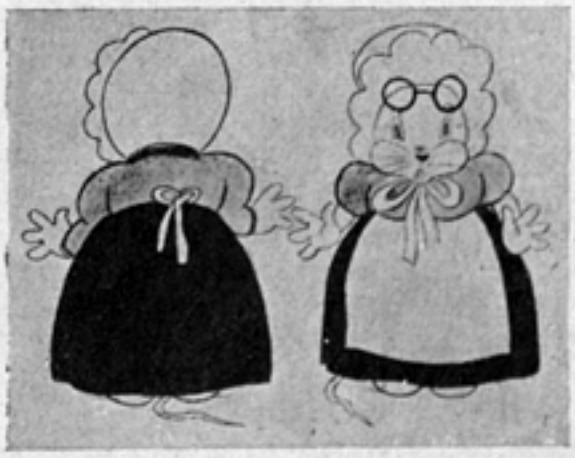
Об этом спорят и пишут всерьез. Между тем никому и в голову не приходит почему-то, что это же не проблема, что смешно решать вопрос, кто должен играть в мультфильме — зверь или человек, если до сих пор не решен самый главный вопрос: как должен выглядеть мультфильм, каково должно быть в нем соотношение условной формы и реального содержания?

Если решить эту важнейшую проблему, если в фильме появятся реалистические образы, вопрос о том, кому отдать предпочтение — животным или человеку, неминуемо отпадет сам собой. Ведь зритель всегда будет видеть на экране живое человеческое содержание, то, что его больше всего интересует. И если он будет видеть волка и трех поросят, или соловья и музицирующих зверей, он прежде всего будет видеть в них людей, и то, что они представляются ему несколько в необычном виде, только усилит впечатление, — ведь в этом же и заключаются особенности мультипликационного искусства...

Некоторые наши режиссеры, механически перенося опыт Диснея в свои фильмы, забывали о сочетании условной формы с реальным содержанием,

«ХРАБРЫЙ ЗАЯЦ»

Сценарий М. Калугина. Режиссер А. Евменко



«КОТОФЕЙ КОТОФЕЕВИЧ»

Режиссер И. Вано

«СЛАДКИЙ ПИРОГ»

Сценарий Э. Двинского и Ю. Коновалова. Режиссер Бабиченко

в результате фильмы обессмысливались, а постоянное присутствие в них зверей представлялось навязчивым и утомительным..

Лиса-строитель, В Африке жарко и другие мультипликационные фильмы являются наиболее наглядными примерами такого бессмысленного, бессодержательного нагромождения «фактов» из жизни «животных». В этих фильмах использовано все худшее, что имеется в фильмах Диснея.

Дед Иван, Охотник Федор, Боевые страницы также не имеют ничего общего с реалистическим искусством, хотя в них действуют люди. Эти фильмы свидетельствуют о творческих заблуждениях наших мультипликаторов, о том, что необходим крутой поворот в сторону подлинно мультипликационного искусства.

Есть ряд мультипликационных фильмов, в которых можно найти признаки реалистического содержания. Это Квартет, Отважный моряк (реж. Сутеев), Кошкин дом, По щучьему велению (реж. П. Сазонов).

Реализм мультипликации должен сказываться во всем: в сюжете, в характерах и их сценарном решении, в типаже, в характере движений персонажей, наконец, в звуковом оформлении — в речи и музыке.

Положительными примерами в этом смысле являются Кошкин дом, Балда (реж. П. Сазонов), Квартет, Отважный моряк, Айболит (реж. Амальрик и Полковников).

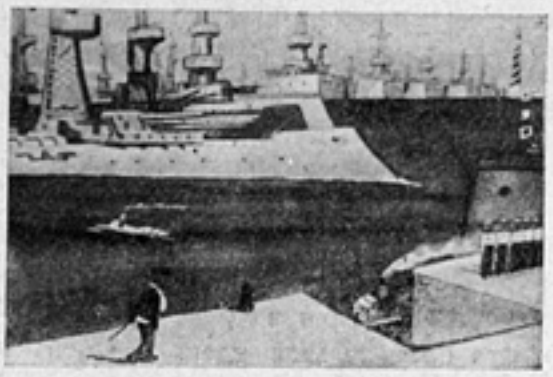
Вот примеры явно ошибочного решения: Сладкий пирог (реж. Бабиченко), Шумное плавание (реж. Сутеев) — содержание этих фильмов чрезвычайно абстрактно, оторвано от жизни, хотя и дано в условной форме.

В Деде Иване, Охотнике Федоре характеры подменены схемой. В этих фильмах, так же как и в ряде других (независимо от того, какие персонажи в них действуют: звери или люди), не соблюдено основное требование мультипликационного искусства, которое заключается в том, что мультфильм должен быть сделан... средствами мультипликации; в них кроме того совершенно отсутствует драматургия.

Вряд ли надо доказывать, что успех фильма зависит от того, насколько четко, правильно и остроумно разработан сюжет уже в литературном сценарии, как ясно и убедительно раскрыты характеры персонажей. К сожалению, над этим вопросом мультипликаторы не задумываются. Они принимают в работу явно несовершенные сценарии.

«ПЕС И КОТ»

По сказке О. Туманяна. Режиссер Л. Атаманов



«ДЕД ИВАН»

Сценарий Винокуровой и Улицкой. Режиссер А. Иванов

«ДЕД ИВАН»

Сценарий Винокуровой и Улицкой. Режиссер А. Иванов

Ведь все те недостатки, которые отмечены в таких фильмах, как Охотник Федор, Дед Иван и другие, легко обнаружить уже в сценарии.

Ряд сценариев вообще лишен всяких драматургических признаков. В сценариях отдельных фильмов имеются намеки на то, что авторы пытались создать сложный и увлекательный сюжет, однако не сумели довести до конца свою работу, и в результате возможности интересного развития сюжета так и остались нереализованными.

Так, в сценарии фильма Лиса-строитель имелись все данные, чтобы построить интересный сюжет, но эти данные не использованы.

Взять хотя бы такой момент: строя по договоренности с петухом куриный городок, лиса с присущей ей хитростью оставляет в стене небольшое отверстие. Повидимому в это отверстие она должна была проникать по ночам, чтобы постепенно уничтожать кур в построенном ею городке.

Использование этого отверстия дало бы много интереснейших ситуаций. Отверстие, оставленное лисой, заинтриговывает зрителя с самого начала. Зритель ждет, что сейчас лиса начнет обманывать петуха, тайно проникая в кажущийся неприступным городок. У петуха и его собратьев была бы сложная задача: он тщетно искал бы вора; быть может он жаловался бы лисе на то, что она недостаточно хорошо выполнила свое обязательство, быть может лиса еще и еще раз доказывала бы, как прочно построила она куриный городок и успокаивала бы петуха, а... на утро петух снова не досчитывался бы кур.

Что же сделали авторы фильма, как они построили сюжет, как обыграли отверстие в стене городка, заготовленное коварной лисой?

Никак! Забыв о коварном плане лисы, авторы фильма пошли по линии наименьшего сопротивления, рассказав в примитивной форме о том, как лиса, покончив со строительством, вдруг просто забралась в городок и на глазах у всех начала душить кур. О специальном отверстии авторы фильма вспомнили только тогда, когда это уже не представляло никакого интереса: они показали, как преследуемая лиса в поисках убежища бросилась в отверстие. Таким образом остроумная заготовка оказалась неиспользованной.

Это неумение рассказывать сюжеты, остроумно строить драматургию отличает многих сценаристов мультфильмов. Большинство сюжетов мультфильмов односложно, примитивно или построено на объяснительных, комментирующих репликах; многие фильмы совершенно лишены драматургии.

В мультфильме огромную роль играет юмор, остроумное, смешное положение, удачно подготовленная реплика и т. д. Однако в наших мультфильмах обычно все серо и однообразно. Это объясняется прежде всего драматургической слабостью фильмов, отсутствием умело построенного сценария. В отдельных фильмах есть много предпосылок, чтобы насытить

их смехом, но эти возможности, как правило, не используются.

Достаточно хорошо подготовить тот или иной комический момент, и фильм зазвучит по-иному, в нем появятся веселость и легкость, без которых немыслима мультипликация.

Правда, в фильмах реж. В. Сутеева Отважный моряк, Шумное плавание, Носорог, сделанных подчас с блеском мультипликационной техники, можно увидеть и живую творческую выдумку, и остроумное решение сцены, и смех, и тонкий юмор. Однако сюжеты этих фильмов, при всем их остроумии, легкости и подвижности, построены на абстрактном, оторванном от реальной жизни материале, что придает им умозрительный, формальный характер.

Основной бедой мультипликации является отсутствие хороших законченных сценариев. Никто, пожалуй, и не заботится об улучшении драматургии мультфильмов. Работники студии Союзмультфильм охотно рассказывают о том, что им пишут сценарии крупные писатели. Конечно, писатели должны принимать участие в таком интересном деле, как создание мультипликационных фильмов. Однако это еще не решает серьезной проблемы.

Советская мультипликация должна воспитать собственных кинодраматургов, знающих особенности мультипликационного искусства, способных совместно с режиссерами и художниками решать сложнейшие творческие задачи.

Что же сделано в этом направлении?

Абсолютно ничего. Институт кинематографии уже подготовил десятки молодых сценаристов, хорошо усвоивших законы экрана. Сумели ли руководители студии мультфильмов хотя бы кого-нибудь по-настоящему привлечь к работе в студии, создать такие условия, при которых молодой сценарист смотрел бы на написание сценария мультфильма не как на случайный заработок, а как на свое родное дело, в развитии которого он кровно заинтересован?

◇

Перед советской графической мультипликацией стоят чрезвычайно серьезные задачи. Необходимо прежде всего освободиться от механического, рабского подражания Диснею. Лучший опыт мастерской Диснея может и должен быть заимствован, но это надо делать в соответствии с теми задачами, которые стоят перед нашей советской мультипликацией.

Наши мастера — режиссеры, художники, операторы, сценаристы-мультипликаторы—должны искать собственных творческих путей. Надо больше и смелее экспериментировать.

Молодые мастера должны использовать лучший опыт советской и иностранной мультипликации, чтобы двигать наше искусство вперед, чтобы поднять его до того уровня, на котором находятся лучшие произведения игрового кино.

Этого можно достигнуть не тем, что мультипликаторы будут ставить перед собой какие-то «большие художественные задачи», подразумевая под этим нечто выходящее за рамки мультипликационной формы, т. е. за пределы самого мультипликационного искусства. Смешно говорить всерьез о создании в мультипликации образов Минина и Пожарского или Чапаева.

Дело представляется гораздо более простым, чем это кажется некоторым товарищам. Если нашим мультипликаторам удастся сделать ряд фильмов на таком художественном уровне, как Три поросенка Диснея, это и будет решение большой художественной задачи. А ведь мы обязаны не только догнать, но и перегнать Диснея.

Для этого прежде всего надо отказаться от случайного и наносного в области мультипликации, от бессмысленного подражания игре живого актера. Следует понять, что диснеевская Белоснежка — только интересный эксперимент, а не новая творческая система в мультипликации. Вряд ли был бы смысл делать фильмы с рисованными персонажами, играющими точь-в-точь, как «живые актеры», если гораздо проще и скорее можно снять такой фильм с живыми актерами.

Надо всячески развивать искусство мультипликации, найти свою драматургию, свою мультипликационную музыку, свои приемы операторской работы. В наших мультипликационных фильмах нередко отсутствует творческая инициатива операторов. В звуковом и музыкальном оформлении наши мультипликаторы почему-то приспосабливаются к музыке и звуковому оформлению натурных фильмов.

У нас нет настоящей смелости в работе над образом (будь то зверь или человек), слабо используются возможности оживления природы, всего того, что возможно только в мультипликации. Даже в наших сказках заметно стремление «отрезвить себя», сделать так, чтобы поменьше было фантастики, чтобы сказочные персонажи и сказочная жизнь больше напоминали живых людей, «настоящую жизнь». Это — явное заблуждение.

Пора понять, что мультипликаторы должны делать мультипликационные фильмы, должны развивать это искусство, уважая его внутренние законы. Только тогда придет подлинный расцвет советской графической мультипликации.

«ЛИМПОПО»

По сказке К. Чуковского. Режиссеры Л. Амальрик и В. Полковников

Вопросы теории учебного кинофильма

Б. Толль

Качество многих наших учебных и научно-популярных фильмов все еще не удовлетворяет требованиям даже самой снисходительной критики.

Творческие неудачи и невысокий уровень значительной части продукции нашей учебной кинематографии наряду с другими причинами объясняются неразработанностью вопросов теории учебного фильма.

Недостатки таких фильмов, как кинокурсы Трактор, Автомобильные газогенераторы, Строгальные станки по дереву, Холод в пищевой промышленности, Круговорот азота в природе, Производство серной кислоты, Колхозная пасека и множество других, во многом обусловлены нашим полным пренебрежением к теории в области учебного кино.

Лучшие и даже выдающиеся учебные и научно-популярные фильмы, как, например, Шизофрения (реж. Н. И. Галкин, сценарий проф. Л. М. Сухаребского), В глубинах моря (реж. А. М. Зпуриди и Б. Долин) и другие, не свободны от некоторых ошибок, также являющихся данью нашей отсталости в вопросах теории учебного фильма.

До сих пор не установлены даже важнейшие методологические принципы учебного кино. Яркое доказательство этого — та вреднейшая путаница, которая царит в вопросе о специфике учебного фильма, об отношениях его к искусству и педагогике.

Подчиняется ли учебный фильм принципам и нормам общей теории искусства, являясь отраслью единого киноискусства, или это особая, не принадлежащая к искусству область, где господствуют закономерности педагогики и науки, а не искусства?

Ни о какой теории учебного фильма не приходится и говорить до тех пор, пока нет ясности в этом и подобных ему исходных вопросах.

В высказываниях о нем нет недостатка.

Прошедшее недавно (конец марта 1940 г.) Всесоюзное творческое совещание по учебной и научной кинематографии явилось ареной жестокой схватки между сторонниками «искусства» и «педагогики», т. е. отнесения учебного кино к той или иной из этих областей.

Без преувеличения можно сказать, что все совещание прошло под знаком этой дискуссии, заслонившей собой ряд других проблем большого позитивного значения.

Однако совершенно неправы те, кто считает возможным отмахнуться от «проклятых вопросов», прекратив «схоластическую» будто бы дискуссию о специфике учебного фильма.

Объявить спор схоластическим — не значит решить проблему. Между тем проблема эта имеет для учебной кинематографии колоссальное значение — и теоретическое и практическое.

Вопрос о том, каким методом делать наши фильмы — методом искусства или методом дидактики — это отнюдь не праздный и не схоластический вопрос.

Это — альфа и омега теории учебного кино.

◇

Обратимся к конкретному рассмотрению разногласий по этой краеугольной теоретической проблеме учебной кинематографии.

Резолюция I Всесоюзного совещания по вопросам учебной и научной кинематографии утверждает:

«Творческие работники учебно-научной кинематографии не должны забывать, что они являются работниками киноискусства, использующими средства и методы этого искусства для решения педагогических задач».

По этим установкам равняются многие творческие киноработники.

Режиссеры Н. А. Чигорин (Мостехфильм), Н. П. Угрюмов (Лентехфильм) и ряд других на предложенный им вопрос: «Считаете ли вы учебное кино относящимся к области искусства (в теоретическом смысле слова)», отвечают без всяких оговорок: «Безусловно да» [1].

Режиссер М. А. Галл говорит: «Чего нехватает значительному количеству нашей продукции? Яркости, образности, выразительности, т. е. всего того, что должно быть присуще подлинному произведению кинематографического искусства и искусству педагогики».

Здесь, впрочем, киноискусство ставится в один ряд с «искусством» педагогики. Едва ли кому-нибудь может быть неясно, что это последнее «искусство» ничего общего не имеет с искусством в теоретическом смысле слова как совершенно определенной, особой формой идеологии.

Когда речь идет о теоретических вопросах, термин «искусство», как и всякий иной, можно трактовать только в научно-теоретическом, а никак не в «широком» обывательско-житейском смысле.

Если можно допустить, что в таком вольном плане трактует понятие «искусство» тот или иной рядовой практический работник, то, надо думать, что представители теоретического фронта относятся к подобным вещам с надлежащей серьезностью.

Поэтому не оставляет никаких сомнений в своем истинном смысле точка зрения профессора философии И. Презента, декларирующего: «В области научно-учебной кинематографии киноискусство должно оставаться искусством, мощным орудием образного мышления...» [2]

Мы привели эти глубоко ошибочные высказывания о специфике учебного кино для того, чтобы показать, какую еще девственную целину представляет собой теория учебного фильма.

Несостоятельность этих широко распространенных взглядов на сущность учебного фильма совершенно очевидна.

Между научным мышлением и искусством, как особыми видами идеологии, особыми путями познания мира, существует глубокое различие. Состоит оно прежде всего в том, что искусство основано на системе художественных образов, а наука — на системе понятий. «Художественное

---

[1] Ответы на анкету, проведенную Научно-методическим кабинетом ГУУЗ Наркомлеса и Педагогическим институтом им. Герцена в январе 1939 года.

[2] «Учебное кино», 1935 г., № 11, стр. 14.

освоение мира» (Маркс) существенно отличается от освоения его средствами науки.

В преломлении к кино это различие с достаточной ясностью показано было в журнале «Учебное кино»: «Идея научно-учебного фильма должна быть передана не сюжетом, а стройным и убедительным научным методом, ясным мышлением. Здесь нужны не образ, как в художественном фильме, а неопровержимость доказательств и глубина исследования».

Если, признав правильным этот тезис, кто-либо будет относить учебное кино к искусству, ему будет принадлежать честь «открытия» искусства, не основанного на системе художественных образов.

До сих пор такое искусство неизвестно.

Однако это не помешало указанному журналу в той же статье несколькими абзацами ниже говорить об учебном кино, как о «популярной и мощной отрасли нашего искусства», лишний раз продемонстрировав царящую в этих вопросах путаницу.

Различие между искусством и наукой не исчерпывается, конечно, мышлением образами в первом случае и понятиями — во втором.

Важнейшее значение имеют также различная практическая направленность искусства и науки, выражение единства общего и единичного в форме единичного (образ)— в искусстве и общего (понятие) — в науке, различная их структура, фактическая достоверность и точность положений науки и несущественность фактической истинности и точности для произведений искусства, особенно же—совершенно различная логика развития и связи художественных образов и научных понятий, т. е. различные методы науки и искусства.

Глубокое различие методов искусства и науки и обусловливаемых ими принципов построения произведения искусства, с одной стороны, и научного труда и педагогического процесса — с другой, очень выпукло предстанет перед нами, если мы сопоставим следующие два высказывания Энгельса и Ленина: «Чем больше скрыты взгляды автора, тем это лучше для произведения искусства» (Ф. Энгельс. Письма к М. Гаркнес).

Совсем иные требования предъявляются к методу педагога и ученого: «Искусство всякого пропагандиста и всякого агитатора в том и состоит, чтобы наилучшим образом повлиять на данную аудиторию, делая для нее известную истину возможно более убедительной, возможно легче усвояемой, возможно нагляднее и тверже запечатлеваемой» (Ленин, т. XV, стр. 288).

Само собой разумеется, что ученому, педагогу, пропагандисту приходится не «скрывать» свои взгляды от своей аудитории, а высказывать их в наиболее прямой, обнаженной и выпуклой форме. В противоположность им «художник умеет одевать нагие мысли в прекрасные образы» (М. Горький). Задача ученого и педагога — донести излагаемые им мысли до аудитории в их непосредственном виде, «нагими».

Адептов принадлежности учебного кино к искусству сбивает с толку то, что в учебном фильме мы имеем дело с изобразительным материалом, простодушно приравниваемым ими к художественным образам. В учебном фильме показывают не машину вообще, а какую-то единичную, конкретную машину, не корову вообще, а какую-то определенную, единичную корову и т. д. Следовательно, заключают наши теоретики, мы оперируем с единичными явлениями, а не с общими понятиями; следовательно, в учебных фильмах бытуют не понятия в их непосредственном виде, а понятия, облеченные в форму «художественных образов».

Беспомощность этих рассуждений очевидна. Ясно, что единичные явления, составляющие основное содержание учебных и научно-популярных фильмов, предстают перед нами не в том специфическом индивидуализированном виде, который характерен и обязателен для художественного образа, а как раз обратно этому — при максимально полном устранении всего, что отличает данный экземпляр изучаемого вида от других экземпляров, всех тех случайных индивидуальных штрихов и черточек, без которых немыслим художественный образ.

Психолог Гальтон пытался наглядно показать различие между единичным представлением и понятием. Он применил для этого метод «коллективной фотографии»: на один и тот же негатив делался один снимок за другим, совмещение их приводило к тому, что индивидуальные признаки исчезали и сохранялись только общие черты.

Представители эмпирической ассоциативной психологии считали, что общее понятие отличается от представления, как гальтоновская коллективная фотография от портрета.

Не останавливаясь на критике этой концепции, мы можем утверждать, что в отличие от метода искусства, основанного на максимальной индивидуализации художественного образа, в методе построения учебного фильма мы приближаемся, условно говоря, к гальтоновской фотографии. Мы известным образом схематизируем воспроизводимый в фильме объект, дидактически препарируем его, освобождаем от индивидуальных черт, которые могут только мешать сосредоточению внимания на общих и существенных закономерностях изучаемого явления.

Очень наглядно это различие выявляется при сравнении любой художественной скульптуры, изображающей человека, с муляжем, также изображающим человека, но не в эстетических, а в учебных целях.

Никому не придет в голову искать индивидуальные черты на муляже; никто не станет интересоваться «образом» человека, изображенного на учебной таблице, показывающей нервную систему или органы пищеварения. И статуя Аполлона Бельведерского и муляж имеют объем, форму, воспроизводят «одно и то же» человеческое тело. Но методы, которыми созданы эти произведения, глубоко и коренным образом различны.

Рьяные сторонники «искусства» в учебном кино возражают на это, что Аполлон лучше, чем какой-то там муляж, что никто не может им запретить равняться в их работах на лучшие образцы мирового искусства.

Они забывают при этом изречение, которое любил цитировать Горький: «В домашнем обиходе плохая собака полезнее хорошего льва». В педагогическом обиходе, например на уроке естествознания, все преимущества будут на стороне муляжа, а не самого замечательного из творений мирового искусства, которое при всех его качествах окажется бесполезным и ненужным учителю...

Мы ограничимся еще одним примером различия между миром явлений, которые служат предметом изучения для ученого (и следовательно — предметом показа в учебном фильме), и тем же миром явлений, представляющимся взору художника. Для ученого и педагога-химика вода — это бесцветная жидкость, основные свойства которой раскрываются в формуле H_2O. Художник же говорит о «воде из ключа, ломящей зубы, с блеском, с солнцем и даже соринками, от которых она еще чище и свежей» (Л. Толстой).

Таким образом единичные феномены, составляющие содержание учебного фильма, не становятся художественными образами, а остаются понятийными моделями, вос-

производящими явление не в аспекте его внешнего, созерцаемого, конкретно-чувственного облика, а в аспекте общих и существенных его закономерностей и связей[1].

Подробный анализ проблемы различия между искусством и наукой отнюдь не входит в нашу задачу.

Достаточно показать всю абсурдность механического и произвольного сведения в области кино различных форм идеологии (наука и искусство) к одному виду (искусство) по признаку единства выразительных средств.

Единство кино как выразительной формы отнюдь не дает права механистически зачислять всю кинематографию по ведомству искусства, так же как единство выразительной формы литературы в широком смысле слова не является еще основанием к тому, чтобы всякую книгу, в том числе и научную и публицистическую, относить к искусству.

Все это — элементарнейшие истины, о которых не было бы нужды говорить, если бы режиссеры учебного кино в подавляющем большинстве не были убеждены в том, что они являются деятелями искусства и не пытались по мере сил реализовать в своем творчестве своеобразно понимаемые нормативы искусства, с полным пренебрежением относясь к овладению педагогикой и к ее требованиям.

Доказательством этого является проведенная нами в текущем году на киностудиях Мостехфильм и Лентехфильм анкета по вопросам методики построения учебного фильма. Подтверждает это и такой, например, факт, как недавнее выступление председателя творческой секции Лентехфильма А. Преснякова на совещании творческих работников студии с речью, в которой говорилось об ошибочных установках неких «теоретиков», отрицающих (страшно сказать...), что учебная кинематография принадлежит к искусству.

Ярко сказалось это распространенное заблуждение на многочисленных выступлениях участников Всесоюзного творческого совещания.

Еще яснее этот характер учебного кино выступает перед нами там, где мы имеем дело со схемами, экранизацией гипотетических представлений и тому подобным материалом, занимающим, как известно, большое место в учебных фильмах.

Эти товарищи из числа режиссеров учебного кино, столь энергично утверждающие, что они говорят на языке искусства, к сожалению, не видят, до какой степени их позиция близка к позиции мольеровского г-на Журдена, который был очень удивлен, узнав, что он всю свою жизнь говорил прозой... Разница состоит лишь в том, что его гораздо легче было в этом убедить.

Происхождение этого прискорбного явления не в последнюю очередь следует искать в том, что среди режиссеров учебного фильма есть некоторая прослойка товарищей, тяготящихся своей работой над научно-техническими фильмами, ждущих случая, чтобы «выйти в люди» — в художественную кинематографию. Они склонны всячески акцентировать в теории и на практике «принадлежность» учебного кино к искусству. Они первые поднимают на щит приведенные выше путаные теоретические высказывания.

А в результате всех этих срывов в теории — такие методологически порочные картины Холод в пищевой промышленности (режиссер Вейнштейн), История одного машиниста (режиссер Солуянов), Пожар (режиссер Миллер), Строгальные станки по дереву (режиссеры Пирожинский и Солуянов) и другие, в которых стремление создать «произведения искусства» превозмогло требования здравого смысла. Тому же стремлению, повидимому, мы обязаны портящими дело «художественными» вставками или концовками в таких относительно хороших картинах, как Строение материи, Судовые газогенераторы, План и газомерная съемка и многих других.

В картине Строгальные станки по дереву учебный материал втиснут в «художественную» форму диалога между матерью-работницей и любознательным ребенком лет шести. Мать по пути на завод читает сыну популярную лекцию о строгании дерева...

На игровых сценах, не имеющих решительно никакого отношения к теме, построен весь фильм.

В фильме История одного машиниста с той же навязчивой «художественностью» показаны, например, сцены рыбной ловли ночью, происходящие где-то далеко от железной дороги и никак не связанные с содержанием фильма (управление паровозом). Зачем понадобилось вводить эти «художественные» сцены? Оказывается, затем, чтобы в промежутках между возгласами «клюет» один из героев фильма — опытный и примерный машинист Степан Егорович — мог прочесть своему подшефному — малокультурному машинисту Ивану Петровичу — пространную лекцию об устройстве паровоза...

Фильм Холод в пищевой промышленности «украшает» комический эпизод, изображающий в тщательно выполненной и сложной мультипликации... потасовку в английском парламенте при обсуждении билля о ввозе мороженого мяса. Летят парики с достопочтенных сэров, энергично действуют кулаками ораторы, не сумевшие убедить своих противников другими аргументами... Нужды нет, что учебный материал фильма никак не раскрывается в подобных сценах. Наоборот, они лишь отвлекают внимание раздосадованного зрителя. Зато такой фильм, по мнению авторов, уже во всяком случае достоин признания как произведение высокого искусства...

В картине Пожар действует отрицательный персонаж — пожарный Теткин. В ряде игровых эпизодов дается характеристика этого персонажа, которому принадле-

---

[1] Прекрасно показал это различие между наукой и искусством Гегель в «Лекциях по эстетике»: «Теоретическое рассмотрение вещей заинтересовано не в том, чтобы их потребить в их единичности... а в том, чтобы узнать их в их всеобщности, найти их внутреннюю сущность и закон, и постигнуть их согласно их понятию. Теоретический интерес позволяет отдельным вещам оставаться таковыми, каковы они есть, и отступает перед ними в качестве чувственно единичных, так как эта чувственная единичность не есть то, чего ищет рассмотрение, предпринимаемое интеллектом... Но удовлетворение этого теоретического интереса является делом науки, и искусство также мало разделяет с наукой этот интерес в его научной форме, как мало общего у искусства с влечениями лишь практического вожделения. Ибо наука может, правда, брать своей исходной точкой чувственное в его единичности и обладать представлением о том, каково непосредственно это единичное в его единичном цвете, форме и т. д. Однако это изолированное чувственное, как таковое, не находится в каком бы то ни было дальнейшем отношении к духу, поскольку интеллект направлен на отыскание всеобщего, закона, мысли и понятия предмета и поэтому не только покидает последний, взятый в его непосредственной единичности, а еще подвергает его внутреннему превращению в своем внутреннем мире, превращает его из некоего чувственно конкретного в абстрактное, мыслимое, следовательно, в нечто существенно иное, чем то, что представлял собою объект в своем чувственном явлении. Этого не делает искусство, и интерес, удовлетворяемый им, тем и отличается от интереса, удовлетворяемого наукой» (Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 40—41).

жит как будто центральная роль в фильме. Однако только успели авторы фильма сосредоточить внимание зрителя на этом образе, как законное ожидание нарастающего действия, естественного и необходимого драматургического завершения характеристики этого персонажа в каких-то событиях оказывается обманутым. Сюжетная линия фильма прерывается — нужно ведь показать и то, ради чего делается фильм, — то самое «скучное» познавательное содержание, которое так старательно облекается в «художественно-драматургическую» форму. В результате не получается ни художественности, ни дидактической последовательности и ясности. Фильм приобретает уродливые черты гибрида, противоестественно и эклетически сочетая два глубоко различных и несовместимых метода построения, два различных метода выражения познавательного материала.

Все это, конечно, крайне доведенные до абсурда, проявления «художественного» направления в учебном кино.

Фильм Строение материи в значительной мере проиграл от привнесения в него ненужных «художественных», украшательных эпизодов. Таковы, например, виды Ленинграда с аэроплана, долженствующие иллюстрировать опыт академика Перрэна, а на деле лишь приводящие к полному выпадению этого эпизода. Зритель следит за красивыми видами, отыскивает знакомые улицы, совсем забывая о содержании опыта Перрэна.

В фильме Судовые газогенераторы без всякой пользы для дела «художественно» обыгрываются плывущие по Москва-реке газоходы.

Перечень подобных иллюстраций можно продолжать до бесконечности. Однако и приведенных примеров достаточно, чтобы показать, насколько широкие размеры приняло в учебной кинематографии бедствие, которое можно условно назвать «художественным» направлением в теории и практике учебного кино.

Нельзя, однако, сказать, что среди творческих работников учебного кино не зреют установки совершенно иного порядка, исходящие из педагогических задач фильма. Так, т. Альтшуллер заявляет: «В моей фильме отпала художественная целесообразность. Она заменена педагогической целесообразностью...».

И дальше: «... Эта формалистическая тенденция (к фетишизации вещей. — Б. Т.) еще существует благодаря неизжитым «художественным» стремлениям наших операторов и режиссеров. Любовь к «искусству» вредит науке» [1].

Спустя шесть лет в своем ответе на упоминавшуюся уже анкету, т. Альтшуллер с полным обоснованием утверждает: «Вопрос сам по себе ясен—учебный фильм так же относится к области искусства, как и учебник математики, физики, пусть даже в изложении Перельмана. Отдельные научно-популярные фильмы приближаются к произведениям искусства».

Нам остается лишь целиком присоединиться к этому совершенно правильному взгляду.

Значит ли это, что в учебном кино должны находиться под запретом такие творческие приемы, как метафоры, аналогии, художественные образы, так широко и умело используемые выдающимися мастерами научного и публицистического изложения? Что этот запрет должен быть распространен также на пресловутые «игровые моменты», которые в ряде случаев вполне адэкватны содержанию учебного фильма, например, по истории, географии, тактике, педагогике и т. д.?

Значит ли это, что учебные фильмы могут быть антихудожественными, что для них не обязательна забота об эстетическом оформлении, художественном вкусе, яркости выразительных средств, занимательности?

Конечно, нет. Как всего этого мы требуем от хорошего учебника, так — и в такой же степени — должны потребовать и от фильма.

Но хороший и прекрасно оформленный учебник, таблица, карта, муляж и т. д. при всех своих качествах не становятся произведениями искусства.

Не становится им и учебный фильм.

Чем скорее творческие работники, не разобравшиеся в этом важном вопросе, пересмотрят свои теоретически беспомощные позиции, тем скорее учебная кинематография даст полноценные фильмы, которых от нее ждет страна.

Значительно шире распространены другие, менее последовательные, менее абсурдные и потому более опасные и вредные проявления той же тенденции — строить учебные фильмы чуждым педагогике «художественным» методом — методом искусства.

Например, картина Новые методы вскрытия трупов разрешает проблему «художественности» показом изумленному зрителю замечательных видов Черного моря, совершенно не связанных, разумеется, с научным материалом фильма. Повод к такому украшению фильма нашелся — институт, где производились съемки, находится в Крыму...

Фильм План и глазомерная съемка кончается хорошо снятым эпизодом — шумная ватага школьников раздевается и бросается в реку, чтобы выкупаться после практических занятий в поле.

Эпизод этот также никак не связан с содержанием фильма и не только не помогает, а мешает решению его педагогической задачи. Понадобился он лишь для того, чтобы придать фильму «красивость» и ложно понятую занимательность.

---

[1] «Учебное кино», № 2, за 1934 г., стр. 9—12.

Два актера в пяти ролях

Искусство сценической трансформации, искусство актерских перевоплощений...

В теории и практике актерской игры об этом идет давний и страстный спор. Есть актеры и режиссеры — убежденные сторонники полного грима, решительного превращения знакомого облика актера в новый внешний образ. Американское кино выдвинуло даже своеобразного рекордсмена в этой области — «актера тысячи масок», актера-трансформатора Лон Чанея.

Советский кинематограф, как и советский театр, тяготеет скорее к тому, чтобы актер создавал наибольшее впечатление с наименьшими изобразительными средствами. Создатель яркого образа белогвардейца Бороздина в Чапаеве И. Н. Певцов говорил: «Я хотел бы, но не осмеливаюсь, играть, совсем не гримируясь». Очень мало гримируется и один из замечательных современных актеров народный артист СССР С. М. Михоэлс.

Эти беглые замечания возникают при просмотре фильма Александра Роу Василиса Прекрасная. После фильма По щучьему велению молодой способный режиссер продолжает свою работу над жанром русской народной сказки. «Врабатываясь» в него, режиссер требует от актеров овладения богатым «типажом» русской сказки и добивается здесь значительных успехов.

Артист Л. Потемкин (генерал Ать-Два в По щучьему велению) играет в Василисе Прекрасной две роли: среднего брата — Агафона, и кузнеца, помогающего Ивану. В роли Агафона (см. фото) актер показывает недалекого и добродушного парня, после которого с трудом узнаешь того же актера в несколько суровом сказочном кузнеце, рассказывающем Ивану, где хранится ключ от заветного меча. Л. Потемкин — актер с хорошим юмором и, судя по

некоторым ролям, достаточно широкого диапазона.

Еще более загружен в фильме актер Г. Милляр (царь Горох в По щучьему велению). Он играет три роли: гусляра в прологе, отца трех сыновей и... Бабу-Ягу. При помощи художника-гримера Союздетфильма В. Яковлева актер достигает в искусстве перевоплощения большого мастерства.

В прологе Г. Милляр — скорбный старец-гусляр, много видевший на своем веку. Затем мы видим его в облике отца трех сыновей, старого труженика земли, представителя народной житейской мудрости. В нем угадывается некий — пусть беглo намеченный — характер. Пожалуй, наиболее интересен Г. Милляр в третьей роли — Бабы-Яги (см. фото). Здесь найдены не только выразительный грим лица сказочной колдуньи (два торчащих зуба-клыка, громадные вытаращенные глаза), но и жесты, интонации, походка. Поэтому сказочный образ колдуньи хорошо уживается с остальными персонажами фильма из реального мира.

... Трудно предсказать дальнейшие творческие пути двух способных исполнителей пяти разнородных ролей. Вероятно, они будут продолжать свои поиски дальнейших приемов внешней трансформации. А, может быть, пройдя через этот обычный почти у каждого актера этап, они заинтересуются творческим методом И. Н. Певцова — играть, почти не гримируясь, может быть, вслед за С. М. Михоэлсом, они будут искать образы своих новых героев, по возможности с минимальными превращениями.

Но для обоих актеров и для их товарищей работа в Василисе Прекрасной останется опытом интересным и поучительным.

Ответственный редактор А. Я. Митлин. Редакция: Москва, Третьяковский проезд 19/1, тел. 2-49-20.

Четыре рубля

12362

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ
5 ИЮЛ 1940
Всес. Кн. Палатой Получены

	ериод и сении	„Лет описаний"	„Журн. лет"
Получ в р...	8/VII		8/VII
дан в архив	6/VII 8/VII		20/VII